

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE ESTHÉTIQUE DE CHORÉGRAPHIES DE VIDÉOCLIPS POPULAIRES
ACTUELS (2009-2012) AU REGARD DE LA RHÉTORIQUE PUBLICITAIRE
ET DE LA SEXUALISATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
JADE MARQUIS

AOÛT 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Directrice de la thèse : Marie Beaulieu, historienne de la danse et professeure en pratique artistique à l'Université du Québec à Montréal ; et co-directrice, Francine Duquet, sexologue et professeure en sexologie à l'Université du Québec à Montréal. Merci de votre ouverture d'esprit et de votre intérêt à l'égard d'un projet de recherche ambitieux, originaire d'un questionnement bien personnel.

Les membres du jury : Marie Beaulieu, Francine Duquet, Andrée Martin, Simon Corneau.

Comité d'experts pour la validation de l'analyse des données concernant la rhétorique publicitaire : Sophie Bissonnette, réalisatrice à la post-production et Mathieu Cyr, réalisateur. Votre généreuse participation a permis d'injecter un savoir sensible, propre à un milieu professionnel nourri d'un savoir-faire sur le terrain.

Remerciement spécial à mon père, à Ariane Boulet, Ariane Paradis et Anne-Marie Bérard pour leurs encouragements répétés et leur intérêt envers ma recherche.

Je souhaite dédier ce mémoire à ma mère.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
LISTE DES FIGURES ET LISTE DES TABLEAUX	vi
RÉSUMÉ.....	vii
CHAPITRE I	
INTRODUCTION	1
1.1 La chercheuse	1
1.2 La problématique.....	6
1.2.1 Rapprochements entre la danse et la sexualisation	6
1.2.2 L'hypersexualisation sociale.....	12
1.2.3 Le vidéoclip	16
1.3 La pertinence académique et sociale de l'étude.....	19
1.4 Le but et les objectifs de l'étude.....	25
1.5 La question de recherche et les sous-questions de recherche.....	26
1.6 Un aperçu méthodologique	27
1.7 Un aperçu des limites de la recherche.....	30
CHAPITRE II	
REVUE DE LITTÉRATURE ET CADRE CONCEPTUEL.....	33
2.1 Un court historique de la danse médiatisée.....	34
2.1.1 Dans les films.....	34
2.1.2 À la télévision	37
2.2 L'apparition du vidéoclip	40
2.3 La danse de vidéoclips	42
2.3.1 Plusieurs genres, et donc, plusieurs styles	46
2.3.2 Sa technique	50
2.3.3 Son esthétique	52
2.4 Une synthèse de la revue de littérature.....	59

2.5 Le cadre conceptuel	62
2.5.1 La rhétorique publicitaire : valorisation et persuasion.....	64
2.5.2 L'analyse du mouvement et du rythme sur vidéo : intensification et excitation	66
2.5.3 La synesthésie	69
2.5.4 La sexualisation : séduction sexualisée et codes pornographiques.....	71
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE.....	76
3.1 La méthode.....	76
3.2 Les contenus et les composantes de l'étude	78
3.3 L'échantillonnage.....	80
3.4 La collecte de données	84
3.4.1 Les grilles d'observation	84
3.4.1.1 Grille A. Manifestations gestuelles liées à la sexualisation.....	86
3.4.1.2 Grille B. Composantes chorégraphiques techniques	87
3.4.1.3 Grille C. Composantes chorégraphiques stylistiques.....	88
3.4.1.4 Grille D. Composantes chorégraphiques esthétiques.....	89
3.4.1.5 Grille F.5. Montage : contenu relatif à la rhétorique publicitaire	89
3.4.2 La validation	90
3.4.2.1 Le vidéoclip test.....	90
3.4.2.2 Le comité d'experts.....	91
3.4.2.3 Le questionnaire d'entrevue.....	92
3.5 L'analyse des données.....	93
3.6 Les considérations éthiques.....	94
CHAPITRE IV	
RÉSULTATS	96
4.1 Les repères spatiaux	97
4.2 L'excitation	102
4.3 Les résultats liés à la sexualisation des chorégraphies	109
4.3.1 Résultats non significatifs	109
4.3.2 Résultats significatifs	114
4.3.2.1 Le toucher	114
4.3.2.2 La mobilité du bassin	118

4.4 Les limites de l'étude réalisée	122
CHAPITRE V	
DISCUSSION	126
5.1 L'hyper-réalité.....	128
5.1.1 Les phrasés	129
5.1.2 La rechorégraphie	132
5.1.3 La mise en valeur par la mise en image	134
5.2 La danse comme outil publicitaire	135
5.2.1 Une présentation traditionnelle	135
5.2.2 La reproductibilité accessible des rechorégraphies.....	138
5.3 Le rythme comme outil de persuasion	141
5.3.1 La sexualisation par le biais du rythme?	143
5.4 La rechorégraphie et la sexualisation : un mariage promotionnel	145
5.4.1 La mise en image : une entremetteuse	148
CHAPITRE VI	
CONCLUSION	153
6.1 La pertinence de l'étude et les pistes de recherches futures.....	154
APPENDICE A	
LEXIQUE DES ABRÉVIATIONS	161
APPENDICE B	
GRILLE A. MANIFESTATIONS GESTUELLES LIÉES À LA SEXUALISATION	162
APPENDICE C	
GRILLE B. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES TECHNIQUES.....	169
APPENDICE D	
GRILLE C. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES STYLISTIQUES	174
APPENDICE E	
GRILLE D. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES ESTHÉTIQUES & COMPOSANTE ESTHÉTIQUE SONORE E.2 SYNESTHÉSIE	180
APPENDICE F	
GRILLE F. 5 MONTAGE : OBSERVATION DU CONTENU RELATIF À LA RHÉTORIQUE PUBLICITAIRE AU REGARD DE A et D.....	186

APPENDICE G	
DÉTAILS DE F.1, F.2, F.3, F.4.....	191
APPENDICE H	
QUESTIONNAIRE D'ENTREVUE POUR LE COMITÉ D'EXPERTS.....	196
APPENDICE I	
EXTRAITS D'ENTREVUES RÉALISÉES AVEC LES EXPERTS.....	201
LISTE DES RÉFÉRENCES	208

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 La carte du cadre conceptuel.....	63
4.1 Publics de figurants masculins dans RUN THE WORLD (GIRLS) et BAD ROMANCE.....	102
4.2 A.1 Mise en évidence de la bouche dans SINGLE LADIES	110
4.3 A.8 Masturbation stylisée dans BAD ROMANCE	111
4.4 A.11 Position sexuelle dans RUN THE WORLD (GIRLS)	112
4.5 Mouvements de bassin accentués en antéversion dans LOVE SEX MAGIC.....	120
4.6 Référence à l'imagerie sexuelle dans THE LAZY SONG	121
5.1 La carte conceptuelle révisée selon l'interprétation des résultats	151

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Tableaux des contenus et des composantes de l'étude.....	79
3.2 Résultats de la première pige	82
3.3 Résultats de la pige après ajustements	83

RÉSUMÉ

Les rapprochements d'ordre corporel et historique entre la danse artistique et la sexualisation nourrissent l'idée d'une pratique gestuelle nécessairement sexualisée. L'actuel climat d'hypersexualisation sociale semble propice à renforcer cette préconception. On constate que le vidéoclip a, depuis ses débuts, tendance à présenter un contenu à caractère sexuel et un contenu chorégraphique. Ce faisant, les liens entre la danse et la sexualisation se trouvent actualisés auprès d'un large public, dont celui d'une jeunesse perméable à la célébrité des vedettes de l'industrie de la musique populaire. Quel contenu chorégraphique est ainsi présenté à de potentiels spectateurs pour la danse artistique? Dans le cadre de l'étude, le vidéoclip a été abordé comme un véhicule de contenus chorégraphiques et sexualisés, mais aussi d'un contenu relatif à la rhétorique publicitaire étant donné l'objectif promotionnel des productions.

Cette recherche qualitative s'inscrivant dans un cadre constructiviste suit l'approche ethnographique. Une fois les principales composantes chorégraphiques de la danse de vidéoclip circonscrites, il s'agissait de comprendre l'organisation des interrelations entre les trois contenus observés (chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire, liés à la sexualisation). En l'absence de cadre théorique approprié aux exigences de l'étude, un cadre conceptuel a été élaboré à partir de la rhétorique publicitaire (Adam et Bonhomme, 2005), des propos de Pearlman (2009) au sujet de l'analyse du mouvement et du rythme sur vidéo et d'une opérationnalisation du concept de sexualisation. Ce cadre conceptuel a fourni les éléments nécessaires à l'élaboration de la collecte de données et à son analyse. Une étude esthétique des chorégraphies de vidéoclips actuels a été réalisée à partir d'un échantillonnage composé de nommés de la catégorie « *Best Choreography* » du gala américain *MTV Video Music Award* entre 2009 et 2012 (inclusivement). Une analyse thématique transversale (Gavard-Perret & Helme-Guizon dans Gavard-Perret *et al.*, 2008) a été retenue afin de conserver les résultats significatifs pour informer les liens et distinctions entre les trois contenus observés (chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire, liés à la sexualisation).

L'analyse des résultats a mené à la proposition du concept d'hyper-réalité pour circonscrire à la fois la valorisation (concept explicatif de la rhétorique publicitaire) et la danse présentée par les vidéoclips. Cette dernière semble employée comme un outil publicitaire conforme à une présentation traditionnelle de la danse, et à une reproductibilité accessible au plus grand nombre. Qualifiée de rechorégraphie par l'étude, la danse de vidéoclips se distingue foncièrement de la danse présentée sur scène par un/des corps réel(s). Calqué par les chorégraphies, le rythme des chansons semble refléter la persuasion, deuxième concept utilisé par l'étude pour expliciter la rhétorique publicitaire. Dans les vidéoclips étudiés, les éléments partagés par le contenu chorégraphique et le contenu lié à la sexualisation (plus particulièrement à la séduction sexualisée) ont été identifiés. Aussi, les résultats propres à la sexualisation mais distincts du contenu chorégraphique ont mis en lumière l'importance de la mise en image dans l'entreprise de sexualisation des productions.

Mots clefs : chorégraphie, danse de vidéoclips, hypersexualisation, outil promotionnel, rhétorique publicitaire, sexualisation, vidéoclip

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Le présent mémoire théorique s'inscrit dans le champ de la recherche en arts. Plus précisément, l'étude détaillée dans ces pages origine du parcours personnel et professionnel de la chercheure au sein d'un milieu dans lequel la danse est considérée comme une discipline artistique et une occupation professionnelle. Les assises du projet découlent donc de l'expérience de la chercheure, à commencer par le choix de l'objet de recherche : les chorégraphies de vidéoclips. Inspirée au départ du vécu de son auteure, la problématique s'organise autour de trois axes : la relation entre la danse et la sexualisation, le phénomène d'hypersexualisation sociale et le contenu des vidéoclips en lien avec les deux premiers aspects. Une fois la contextualisation du positionnement de la chercheure expliquée, le premier chapitre abordera la pertinence sociale et académique de l'étude, de même que le but et les objectifs de la recherche. Afin de guider notre démarche, une question et des sous-questions de recherches sont liées à chacun des objectifs formulés précédemment. Elles seront également avancées dès le premier chapitre. Dans l'optique d'annoncer au lecteur tous les aspects de cette étude esthétique réalisée dans une perspective qualitative et constructiviste, la méthodologie sera brièvement présentée en introduction. Mais d'abord, toute l'intelligibilité de la recherche bénéficiera de la présentation de la chercheure contenue dans les prochaines lignes.

1.1 La chercheure

Jeune professionnelle de la danse contemporaine au Québec, c'est l'univers du vidéoclip qui, dès la préadolescence, nous a attiré à la discipline. Depuis la deuxième année du primaire,

nous suivions un programme scolaire dédié à l'apprentissage de la musique. À 12 ans, les vidéoclips des chansons de Britney Spears (...BABY ONE MORE TIME¹, 1999), Christina Aguilera (GENIE IN A BOTTLE, 1999) et Jennifer Lopez (IF YOU HAD MY LOVE, 1999) ont fasciné notre imaginaire de jeune fille. À nos yeux, ces vedettes valorisaient la féminité et la réussite. De par leur popularité, leur beauté et leur performance de danseuses, elles constituaient des modèles enviables à nos yeux de préadolescente désireuse de développer nos capacités de séduire. Surtout, la reproduction des chorégraphies de ces vedettes féminines aura nourri une intense envie de danser et, éventuellement, un choix de carrière.

À l'époque, les vidéoclips étaient accessibles via la programmation de chaînes télévisées spécialisées (*Musique Plus*, *Much Music*, *MTV*) : en tant que Québécoise francophone, nous regardions *Musique Plus*. La chaîne diffusait des vidéoclips, mais aussi des galas annuels comme les *MTV Video Music Award* organisés par l'industrie musicale américaine. Ces remises de prix étaient ponctuées de prestations scéniques de succès de l'heure, où apparaissaient certaines parties des chorégraphies de vidéoclips. Nous enregistrions un maximum de prestations de nos vedettes préférées sur cassette VHS pour pouvoir les visionner à répétition et ainsi apprendre les chorégraphies. Vers la fin du secondaire, toujours happée davantage par la danse que par la musique, nous avons choisi un cheminement académique dans le but de devenir une professionnelle de la danse, ici, au Québec.

Deux options s'offraient : danse classique ou contemporaine. Sans formation technique préalable, à 17 ans, la danse classique n'était pas une option professionnelle réaliste. Par élimination, la danse contemporaine s'est donc imposée. Un programme pré universitaire (Cégep de St-Laurent, Montréal) et un baccalauréat en danse (profil interprétation, Université du Québec à Montréal) nous ont dès lors permis d'obtenir un diplôme à titre de danseuse contemporaine professionnelle.

Dès le début de nos études postsecondaires, l'énonciation de notre champ disciplinaire provoquait une troublante énigme pour les personnes extérieures au milieu dans lequel nous

¹ À l'instar de Goodwin (1992), les titres de vidéoclips sont inscrits en petites lettres majuscules dans le texte, alors que les titres de chansons, de films ou de chaînes de télévision apparaissent en italique.

évolutions. Une fois la danse identifiée comme activité professionnelle, l'interlocuteur faisait appel à des références populaires pour tenter de valider sa compréhension. En premier lieu, il s'agissait de qualifier le genre de danse pratiqué. Une fois les figures de la ballerine et de la danseuse nue éliminées, la danse diffusée sur les écrans (films, télérealités, vidéoclips) apparaissait comme une option. Mais ni la danse classique, ni l'effeuillage associé à une danse érotique pratiquée autour d'un poteau, ni même la danse présentée par l'industrie du divertissement ne rejoignaient notre activité professionnelle. Certains énonçaient des commentaires négatifs liés aux préconceptions concernant la danse contemporaine, comme la difficulté de comprendre une pièce sans narrativité ou encore le manque de virtuosité technique impliqué dans les propositions chorégraphiques. Véhiculées à répétition dans différents contextes sociaux, des discussions similaires nous ont accompagnées tout au long de notre formation, et même après.

La récurrence de ces remarques a fait émerger une préoccupation pour le développement des connaissances du public par rapport à la danse comme discipline artistique. Après l'obtention de notre diplôme de baccalauréat, nous nous inscrivons à un cours de marketing des organismes culturels dispensé par les HEC Montréal dans le cadre d'un programme de deuxième cycle du même nom (Diplôme d'études supérieures spécialisées). Le contenu de cet enseignement aura clarifié, entre autres, les motivations du spectateur néophyte de danse contemporaine. Ce dernier se présente rarement en raison d'une initiative personnelle: il est plutôt initié à un jeune âge (famille, activité parascolaire), entraîné par un membre de son entourage impliqué dans le milieu, ou stimulé par sa propre pratique artistique amateur (Colbert *et al.*, 2006). Puis, lors d'un contrat comme responsable du développement des marchés pour la compagnie Danse-Cité (2008), d'autres enjeux relatifs à la discipline se sont ajoutés à notre préoccupation. Par exemple, le faible taux de fréquentation en salle et la mince couverture médiatique dédiée à la danse contemporaine au Québec ne valorisaient pas la discipline tel que nous le souhaitions.

De plus, à ce moment de notre parcours d'interprète, nous ne nous considérions pas à la hauteur des exigences techniques du milieu, rendu compétitif par le peu d'opportunités d'emploi. Nous avons alors choisi de poursuivre notre entraînement dans le but d'améliorer

nos chances d'employabilité, cette fois-ci à l'extérieur de Montréal, soit au centre Dance New Amsterdam de New York.

Nos trois mois d'entraînement new yorkais ont concordé avec la parution du vidéoclip de la chanson CARRY OUT (février 2010), une collaboration entre le chanteur Justin Timberlake et le producteur et rappeur Timberland. Le contenu de la chorégraphie, dansée par quatre femmes habillées de cuir et de jarretelles, nous semblait très sexualisé et le danseur émérite qu'est Justin Timberlake n'y dansait presque pas. La sexualisation de la chorégraphie perçue par notre regard de danseuse professionnelle génère alors déception et préoccupation quant à son influence sur les attentes du spectateur de danse. Surtout, nous avons l'impression d'assister à une occasion manquée de présenter à un large public une danse captivante d'un point de vue chorégraphique.

En effet, le vidéoclip permet de véhiculer une représentation de la danse au sein de la culture populaire. Son contenu chorégraphique est donc non-négligeable dans un souci de développement de public. Mis en évidence par l'exemple mentionné plus haut (CARRY OUT, 2010), la sexualisation – voire l'hypersexualisation – nous paraît cohabiter avec la danse à maintes reprises dans les productions de vedettes de l'industrie musicale populaire. Or, nous nous sommes intéressée très jeune à la danse par le biais du vidéoclip et de ses vedettes. La sexualisation des chorégraphies revêt donc un enjeu développemental important à nos yeux.

Au tournant des années 2000, le star-système dans lequel évoluaient nos idoles a constitué une trame de fond importante de notre construction identitaire. Pierrette Bouchard (2005), titulaire de la Chaire d'étude Claire-Bonenfant sur la condition des femmes, parle d'une « culture du rêve [...] [qui] laisse ainsi croire aux fillettes que la séduction et l'affirmation sexuelles (le « *girl power* ») sont synonymes de pouvoir qui, non seulement leur fourniront l'approbation masculine, mais aussi qui les mèneront sur le chemin du succès et de la célébrité » (p. 37). Avec le recul, ces propos rejoignent notre perception des valeurs prônées par nos idoles de jeunesse au moyen de la sexualisation.

Toutefois, d'un point de vue de préadolescente puis d'adolescente, nous n'avons jamais pris conscience, voire ressenti de malaise à l'égard de la sexualisation des prestations des célébrités. En 1998-1999, Britney Spears, Christina Aguilera et Jennifer Lopez portaient toutes le « gilet bedaine », élément de la mode hypersexualisée (Julien, 2010a : 89). Mais qu'en était-il des mouvements de leurs chorégraphies? Étaient-ils moins sexualisés que ceux des productions de la décennie actuelle ou bien notre regard critique alors en pleine évolution ne nous permettait-il pas de saisir la portée des chorégraphies? Peut-être s'agissait-il un peu des deux... Comme une époque révolue entraîne avec elle son contexte, nous nous intéresserons davantage à la sexualisation des chorégraphies de vidéoclips actuels, et du phénomène d'hypersexualisation sociale.

C'est à travers un regard de jeune femme québécoise, interprète en danse contemporaine alarmée par la sexualisation des chorégraphies de vidéoclips présentées à un large public (dont un public jeunesse) que nous avons débuté un parcours de maîtrise à l'automne 2010. À première vue, le contenu chorégraphique d'une majorité de vidéoclips actuels semblait renforcer la préconception populaire d'une danse intrinsèquement sexualisée. Du même coup, de nombreuses occasions manquées d'investir dans le développement de public pour la danse artistique apparaissaient. En effet, à la lumière de notre propre expérience, les vidéoclips pouvaient présenter une porte d'entrée vers la danse artistique. Portés par les idoles d'un public parfois jeunesse, de tels contenus chorégraphiques semblaient pouvoir influencer la construction identitaire des admirateurs-rices ainsi que leur appréhension de la danse comme discipline artistique.

Au cours des trois années qu'a duré notre parcours de maîtrise, notre implication comme adjointe de recherche au projet *Outils des jeunes face à l'hypersexualisation*³ et la participation au cours de 2^{ième} cycle *Éducation à la sexualité en milieu scolaire : exigences et enjeux* nous ont permis de développer des connaissances et une réflexion pertinentes à la rédaction du présent mémoire. De la même façon, une expérience de deux mois

³ Nous avons suivi deux journées de formation sur le sujet, dispensées par Mme Francine Duquet en février 2011 (Club Garçons et Fille de La Salle).

d'entraînement aux centres Millenium Dance Complex et Debbie Reynold's Studio⁴ de Los Angeles en 2011 aura nuancé nos préoccupations liées à notre sujet : le regard que nous posons sur les chorégraphies de vidéoclips tient dorénavant compte des différences culturelles observées de façon empirique lors d'un séjour en Californie. Étant donné les expériences mentionnées précédemment, c'est maintenant à travers un regard de femme québécoise, professionnelle spécialisée en danse contemporaine que nous rédigeons ce mémoire.

1.2 La problématique

1.2.1 *Rapprochements entre la danse et la sexualisation*

La danse est la transformation d'une idée, d'un sentiment, d'une sensation, d'un fait ou d'un événement en un mouvement rythmé d'après les lois esthétiques. (Schuftan, 1938 : 92)

Pour le chorégraphe François Raffinot (2002), « [l']érotisme est au fondement de la danse » (p. 31). Selon lui, « la danse parle le langage de la séduction » depuis ses tout débuts (p. 31). Chamberland (2006), défunt directeur du département des littératures de l'Université Laval, avance plus largement que « ...la danse joue le rôle de catalyseur énergétique et déploie les mécanismes de la séduction, qu'elle soit dirigée ou non » (p. 184). De son côté, l'historien et chorégraphe Valentin Parnac (1932) amorce son histoire de la danse ainsi : « elle est dans le sang, dans le sexe, dans le cœur de l'être vivant. L'homme l'a dans la peau » (p. 5).

Pour expliquer l'attraction exercée par la danse, la chercheuse et critique de danse Judith Lynne Hanna (1988) donne une place fondamentale à la sexualité humaine. C'est qu'un corps en mouvement peut véhiculer une imagerie sexuelle. Ce faisant, il répondrait à l'objectif universel de survie de l'espèce : « Human survival depends upon alertness to moving objects

⁴ Centres composés de plusieurs studios de danse, situés à North Hollywood (Los Angeles, Californie, États-Unis) qui dispensent des cours de danse de différents genres et styles (hip hop, hip hop heels, streetjazz, funk, contemporain, tap, etc.). La plupart des enseignants sont actifs comme danseurs-euses ou chorégraphes dans le milieu professionnel de la danse affiliée aux chanteurs-euses de musique populaire américaine (ex. : l'enseignante Laura Edwards (Debbie Reynold's Studio) est également danseuse pour Britney Spears, l'enseignant Marty Kudelka (Millenium Dance Complex) chorégraphie et danse pour Justin Timberlake).

and reproduction » (p. 13). Selon elle, la danse stimulerait les fantasmes sexuelles chez le spectateur et pourrait faire office de préliminaires sexuels à l'accouplement (p. 3). L'auteure s'avance également sur l'impact multisensoriel d'un échange véhiculé par la danse : produite par un corps et perçue par un autre, cette expérience dépasserait celle du langage (p. 16).

L'idée de lier la danse à l'érotisme fait pourtant réagir le critique de danse français Philippe Verrière dans un essai intitulé *La Muse de mauvaise réputation : danse et érotisme* (2006). L'auteur déplore que l'« on parle d'érotisme en danse en faisant référence à une sorte de valeur en soi, de sens propre qui, justement parce qu'il aspire à une manière d'épure ne se doit ni discuter ni analyser » (p. 46-47). Comme si l'érotisme était inhérent à la danse, visible à même l'esquisse qui voudrait en résumer l'essence : il semble dès lors incongru de même questionner le rapprochement entre danse et érotisme. Selon Verrière, le préjugé qui ferait de la danse l'art érotique par excellence tiendrait, entre autres, à la confusion générée par ses différentes formes. Exécutée en boîtes de nuit par exemple, la forme sociale de la danse diffère des formes rituelle, commerciale ou compétitive pour ne nommer que celles-ci. Chacune des formes de danse s'inscrit dans un contexte différent. Afin d'aborder le rapprochement entre la danse et l'érotisme d'un point de vue brièvement corporel puis historique, nous ferons référence à la forme artistique de la danse, habituellement présentée sur scène.

Éléments corporels

Lorsqu'il poursuit l'objectif de rendre une chorégraphie, le corps génère certaines réactions physiques comme l'essoufflement, la sueur et l'intensification de la tension musculaire. Ces manifestations physiques sont également générées par certains comportements sexuels. Aussi, regarder un corps qui cherche à transmettre des sensations par sa danse ou à dépasser ses limites d'endurance et de virtuosité technique permettrait, selon Verrière (2006), maintes « occasions de rêveries sexuellement explicites » (p. 50). L'auteur avance que regarder une présentation de danse dans sa forme artistique pourrait, selon sa teneur, placer le spectateur en position de voyeur. Il précise : « la gestuelle de l'orgasme féminin possède cet excès du mouvement que la danse exploite, pour sa part, à des fins dramaturgiques » (p. 20). Sans s'attarder à l'apport dramaturgique des mouvements féminins

relatifs à une réaction corporelle au plaisir sexuel, il est à noter que la cambrure du dos et de la nuque ainsi que l'écartement des jambes sont des mouvements codifiés par la danse artistique : cambré, « high lift »⁵, « ripple »⁶, grand battement, grand écart, grand plié, seconde position, jambes en rotation externe, etc. En plus de similarités corporelles entre la danse et l'érotisme, la séduction, l'imagerie sexuelle et le voyeurisme, l'histoire soude, à quelques égards, la danse à la prostitution.

Éléments historiques

Verrière (2006) développe un propos sur l'histoire de « la relation qui unit celle qui vend son corps pour son poids de chair et celle qui le fait pour sa force d'image » (p. 148), c'est-à-dire la prostituée et la danseuse. Créé au 19^e siècle dans le but de susciter l'intérêt pour l'opéra, le Foyer de la danse, lieu de rencontre entre les danseuses et leurs spectateurs juste avant la tenue du spectacle, permettait aux artistes de créer des liens de proximité avec leurs admirateurs. Grâce à ce lieu, les danseuses semblaient parfois mener une « pratique prostitutionnelle » parallèle à leur occupation artistique (p. 166). Le Foyer est éventuellement disparu – supprimé par Serge Lifar, directeur de ballet de l'Opéra de Paris au 20^e siècle (p. 166) – mais une figure célèbre persiste et associe à son tour la danse à la prostitution: la courtisane.

Selon le Dictionnaire de l'Académie française (1832), la définition de la courtisane implique une référence à la prostitution : « Femme de mœurs déréglées qui se distingue par une certaine élégance de manières, et qui met à prix ses faveurs » (ARTFL, 2001). Déjà au 17^e siècle, le Thresor de la langue française (1606) définit la courtisane de façon péjorative, avec cette anecdote :

Signifie proprement la Dame, Damoiselle ou chapperonniere suyvant la court d'un Prince, Mulier cohortalis, Mais l'Italien (que l'Espagnol a par apres imité, et le François aucunement) luy a donné une signification odieuse, appelant Cortigiana une putain de reputation, car les autres de moindre qualibre, que le François nomme filles de joye, ou Cantonnières, il les nomme Scaldrine, et par un nom commun Putane. (ARTFL, 2001)

⁵ Extension de la colonne vertébrale à partir des vertèbres thoraciques jusqu'au sommet du crâne.

⁶ Mouvement séquentiel de la colonne vertébrale. À partir d'une extension (cambrure), la colonne passe en flexion (courbure) une vertèbre à la fois, du bassin vers la tête (chronologiquement : vertèbres sacrales, vertèbres lombaires, vertèbres thoraciques, vertèbres cervicales).

Selon Verrièle (2006), au 19^e siècle, certaines courtisanes nourrissaient leur célébrité sur scène grâce à la danse. En ce sens, l'auteur soumet quelques noms, dont La Belle Otero, Cléo de Mérode et Mata Hari. Selon lui, en référence à ces belles, une liberté de mœurs et une réputation de galanterie seraient attribuées à l'ensemble des femmes de scène (danseuses, actrices et chanteuses). À travers les siècles, la figure de la courtisane nourrit donc l'association populaire entre danse et pratique sexuelle professionnelle.

Dans un ouvrage dédié à l'histoire culturelle de la danse entre 1870 et 1945, l'historienne Annie Suquet (2012) souligne le rapprochement populaire entre danseuse et prostituée vers 1870 : « ...le fait qu'une femme se montre sur une scène continue d'être associé dans la mentalité américaine à l'idée de la prostitution : entre vivre de son corps en spectacle et le vendre hors spectacle, il n'y a qu'un très petit pas imaginaire » (p. 76). L'exhibition du corps dans le cadre d'un spectacle semble suffire à nourrir la préconception d'une danseuse prostituée.

En 1857, un affrontement journalistique – Butler versus Henderson (*Spirit of the Times*) – associe la danse burlesque à la prostitution, et la qualifie ainsi de sexualité criminelle (Allen, 1991 : 130). C'est que la danseuse burlesque est consciente de son potentiel comme objet sexuel et le met de l'avant : « The directness of address and complicity in her own sexual objectification struck commentators forcefully and further separated burlesque from the innocence of the ballet spectacle » (Allen, 1991 : 129). Soulignons qu'à l'époque, pour une jeune femme de la classe moyenne, retourner les regards masculins dans les endroits publics était considéré comme un trait caractéristique de la prostituée (Allen, 1991 : 140) (traduction libre).

De façon plus globale, Sohn (2006) décrit le contenu des spectacles de burlesque, originaires de France, comme « une polyphonie des genres convoqués par la mise en scène (l'acrobatie, le mime, le théâtre, la danse, le dessin), [...] un rythme de spectacle où l'interruption, la pause, l'interlude, la chute font explicitement partie du jeu et du plaisir » (p. 375). Les années 20 voient apparaître les classiques populaires du burlesque américain : « What is today remembered as burlesque – the stripper, the runway, the candy butcher – are features that did

not appear until the 1920s, nearly a half century after burlesque's emergence as a distinct American Entertainment form » (Allen, 1991 : 27). Selon le professeur d'études américaines (« american studies »), d'histoire et de communication Robert Allen (1991), le burlesque s'adresse à un public populaire à travers un spectacle qualifié de physique et de sexuel et ne bénéficie pas du statut d'art (« high art ») de la danse classique. Par exemple, à l'automne 1868, le burlesque de Lydia Thompson et de ses British Blondes saisit le public New Yorkais :

Thompsonian burlesque, among some at least, was not merely a variation on an established theatrical genre, but something new and troubling in its power to entrance the spectator with displays of women in revealing costumes who were dangerously impertinent in their mocking male impersonations, streetwise language, and nonsensical humor. (Allen, 1991 : 28).

Toujours selon Allen, la danse burlesque américaine, un spectacle physique et sexuel, court-circuite l'intellect des spectateurs au profit de leurs sensations (p. 147) (traduction libre).

Parallèlement à l'évolution du burlesque, le phénomène des « girls » – des chœurs de danseuses considérées comme plus ou moins vêtues par rapport aux conventions de l'époque et impliquées dans les spectacles de variété⁷, les revues ou encore les comédies musicales – génère un succès commercial notable (Suquet, 2012). Les « girls » seraient responsables « de la compétitivité commerciale des spectacles chorégraphiques à la fin du XIXe siècle » (Suquet, 2012 : 54). Les méthodes d'entraînement rigoureuses du britannique John Tillers, fondateur des Tiller Girls à la fin des années 1890, sont « [f]ondée[s] sur la répétition collective et inlassable des mêmes « routines » – composées de marches (d'inspiration militaire), de lancers de jambes et de pas de claquettes simples... » (Suquet, 2012 : 58). Bref, il s'agit de bouger à l'unisson avec une précision incomparable. Pour qualifier leur succès commercial, Suquet (2012) parle d'un « business de la jambe » : De plus, elle affirme l'évolution de la perception de la charge érotique des prestations selon l'époque qui l'accueille :

⁷ Pour la description des ces types de spectacle et un historique détaillé de leur apparition voir Suquet (2012).

L'attraction exercée par les *girls* et les *chorus lines* sur le public des premières décennies du XXe siècle a de quoi troubler. Pourquoi tant de fascination pour les effets synchronisés de ces ensembles féminins, parfois immenses? Si une dimension de transgression érotique accompagne clairement les débuts du « business de la jambe » à la fin du XIXe siècle, cet aspect n'apparaît plus vraiment dans les grands spectacles de *girls* des années 1920. (p. 64)

Selon l'auteure, ce serait alors plutôt les danses exotiques (« danses du ventre » p. 64) qui prendraient le relais d'une danse à charge érotique. Les manifestations de ce genre de danse seraient notables tant aux États-Unis, lors de l'Exposition universelle de Chicago en 1893 par exemple, que sur les scènes de music-hall français : le Casino, l'Olympia, le Ba-Ta-Clan, les Folies Bergères (Suquet, 2012).

Puis, l'apparition de la danse jazz dans les années 20, en symbiose avec la musique syncopée du même genre, impose elle aussi sa charge sexuelle : « Le jazz réintroduit le rythme extatique et, avec lui, la présence charnelle, jusque dans sa dimension sensuelle et sexuelle » (Suquet, 2012 : 522). Cette danse implique « l'usage polyrythmique du corps dans la danse : les jambes, le bassin, les bras, la tête – mais aussi toutes les zones du torse : épaules, cage thoracique, taille, hanches – peuvent se mouvoir simultanément à des rythmes et dans des directions différents » (p.522). Ainsi, la danse jazz donne à voir, par ses mouvements, des parties du corps dissimulées lors d'activités quotidiennes. Associée à l'affirmation de la femme en France, cette libération du corps représente pour d'autres une femme débauchée :

De la femme émancipée à la femme débauchée, voire dénaturée, il n'y a néanmoins qu'un pas...l'image de la femme-qui-danse hérite « de la figure de la dévergondée (antinomique de la bonne mère) qui ne cherche que le plaisir » et dont le comportement sexuel se rapproche ainsi dangereusement de celui de l'homme. (p. 524)

Au cours du siècle suivant, le refus du puritanisme répressif du plaisir physique et la valorisation de la jeunesse, de la minceur et du dépassement des limites saura s'imposer dans les mentalités (Hanna, 1988 : 19). La popularité et l'accessibilité de la danse comme discipline artistique en Amérique grandissent dans ce climat social (tournées nationales de compagnies professionnelles, encouragement des gouvernements envers les organisations culturelles, etc.) (Hanna, 1988). Porteurs de l'héritage des figures de la courtisane et de la danseuse burlesque, les différentes formes de danse – car rappelons qu'elles semblent

confondues entre elles (Verrière, 2006) – s’inscrivent aujourd’hui dans un contexte particulièrement sexualisé, qualifié selon certains d’hypersexualisation sociale.

1.2.2 L’hypersexualisation sociale

L’hypersexualisation est un concept apparu au début des années 2000 pour qualifier, entre autres, la « surenchère sexuelle dans la société occidentale » (Duquet et Quéniart, 2009 : 26). Pour la sexologue Jocelyne Robert (2005), l’hypersexualisation se traduirait par l’omniprésence de la sexualité dans les différentes industries comme la musique, la mode, les publicités, etc. Brian McNair (1996, tel que cité par Attwood, 2006) parle de « pornographisation » du social, un processus qui donne à l’iconographie pornographique un caractère ordinaire, où la fascination pour le sexe et la sexualité explicite s’est répandue dans les revues et les médias. D’un point de vue corporel, l’hypersexualisation serait, entre autres, l’« usage excessif de stratégies axées sur le corps dans le but de séduire » (Richard-Bessette, 2006 : 1).

L’hypersexualisation génère certaines préoccupations d’ordre social, tout particulièrement en ce qui a trait aux conséquences du phénomène pour les plus jeunes. Ainsi, Bouchard et Bouchard (2004) énoncent le concept de sexualisation précoce – connexe à l’hypersexualisation – pour qualifier le comportement de jeunes filles (8 à 13 ans) qui imiteraient les attitudes sexy de leurs idoles de la chanson et du cinéma. Pour la psychologue Papadopoulos (2010), le terme sexualisation fait en lui-même référence à l’imposition d’une sexualité adulte à des enfants et des jeunes individus avant qu’ils ne soient aptes à composer psychologiquement, émotionnellement et physiquement avec eux (Papadopoulos, 2010 : 23) (traduction libre). Les conséquences appréhendées sont le développement d’une faible estime de soi (Paxton *et al.* 2005 ; Williams, 2000), d’un sentiment de honte ou d’anxiété face à l’apparence (Williams, 2000), ou encore une construction de la féminité tributaire de la désirabilité perçue dans le regard des garçons (Julien, 2010b). Finalement, le renforcement de stéréotypes sexuels auprès d’individus qui ne sont pas arrivés à maturité sexuelle préoccupe les spécialistes (Bouchard et Bouchard, 2004 ; Bouchard, 2007 ; Poulin, 2005 ; Poulin et

Laprade, 2006 ; Duquet et Quéniart, 2009 ; Papadopoulos, 2010 ; Vandercammen, 2011), mais aussi certaines instances politiques.

En effet, l'hypersexualisation et la sexualisation précoces sont devenues des préoccupations nationales pour plusieurs pays dans les dernières années. Les rapports gouvernementaux ou institutionnels concernant les deux phénomènes se sont multipliés à travers le monde, entres autres aux États-Unis (American Psychology Association, 2007), en France (Hamel et Naves, 2012), en Belgique (Vandercammen, 2011), au Royaume-Uni (Papadopoulos, 2010), en Australie (The Senate, 2008) et au Québec (Conseil du Statut de la Femme, Secrétariat à la jeunesse, 2009). Selon les sociologues Duits et van Zoonen (2011), les rapports sur le sujet convergent dans le même sens en ce qui a trait au responsable du phénomène, c'est-à-dire l'univers médiatique prolifique de notre société de consommation.

D'une part, les nouvelles technologies permettent le développement d'une multitude de supports visuels : téléphones intelligents, lecteurs mp3 avec écran, tablettes numériques, ordinateurs de divers formats, sans oublier les plus traditionnels : télévision et magazines. D'autre part, ces plateformes diffusent un contenu varié : publicités, téléseries, films, vidéoclips, etc. Pour Duquet et Quéniart (2009), « tous ces créneaux présentent à des degrés divers certes, des images voire des situations à caractère sexuel » (p.13). Selon une étude de la Kaiser Family Foundation (2005), il y aurait eu une augmentation significative du contenu sexuel présenté à la télévision aux États-Unis entre 1998 et 2005. Dans la même optique, l'étude de Hatton et Trautner (2011) soutient l'intensification de la sexualisation des vedettes présentées sur la page de couverture de la populaire revue *Rolling Stone* entre 1969 et 2009. Pour avancer ce résultat, les auteurs ont déterminé onze catégories (« Clothing/Nudity », « Touch », « Pose », « Mouth », « Breasts/Chest », « Genitals », « Buttocks », « Text », « Head vs. Body Shot », « Sex Act », « Sexual Role Play ») pour lesquelles une cote de 1 à 5 était identifiée. Cette codification a permis de calculer le degré d'intensité de la sexualisation des vedettes photographiées. Trois degrés d'intensité s'en sont dégagés : les images non-sexualisées, les images sexualisées, les images hypersexualisées. Les auteurs constatent que l'hypersexualisation est une tendance notable réservée aux célébrités féminines.

En 2009, Poulin avance que les images destinées à l’affichage et aux magazines grand public reflètent la tendance « porno-chic », soit l’association esthétique du luxe et du sexe. Selon Jouanno (2012), sénatrice de Paris, le porno-chic est une tendance publicitaire inspirée de la pornographie, engendrée par l’industrie du luxe dans les années 90 puis délaissée par les publicitaires. En 2007, le bilan de l’Autorité de Régulation Professionnelle de la Publicité française (ARPP) « avait souligné l’inquiétante propagation » (p.34) de la tendance porno-chic. Par contre, en 2008, l’examen de 90 996 publicités concluait plutôt à la quasi éradication du phénomène. Quoiqu’il en soit, l’apparence de certaines vedettes de l’industrie de la musique populaire – tributaires du succès de leurs apparitions publiques, soit une forme de publicité – semblent converger au fil du temps vers un style sexualisé.

Par exemple, la rebelle Avril Lavigne et la naturelle Nelly Furtado, découvertes au début des années 2000, se seraient transformées en quelques années en chanteuses sexualisées et stéréotypée (Bissonnette, 2007). Selon Julien (2010a : 12), la mode hypersexualisée « met l’accent sur la sexualité » et ne propose qu’une seule option par genre sexuel. Pour la femme, l’allure prostituée ; pour l’homme, l’allure proxénète. La première emprunte aux vêtements et accessoires des « milieux de la prostitution, de la pornographie, du sadomasochisme, du *bondage* et du fétichisme » (Julien, 2010a : 12). Les thèmes fétichistes, intégrés à la mode depuis près de 40 ans selon l’auteure, seraient dorénavant l’inspiration première de la mode féminine actuelle : « sous-vêtements affriolants rendus visibles, vêtements de cuir, de latex et de skaï moulants, *stiletto*s et cuissardes, sangles en cuir, ceintures cloutées et colliers de chien, etc. » (p. 39). Ces éléments véhiculent l’image de la « mauvaise fille », valorisée d’un point de vue marketing (p. 27). De son côté, l’allure proxénète serait issue « de la culture *underground hip hop* initiée dans les années 1970 par les jeunes Noirs [...] [d]es ghettos de New York. » (p.13). Bref, la mode hypersexualisée se base sur les stéréotypes de genres associés à la prostitution, une forme de commercialisation de la sexualité.

Les célébrités d’envergure internationale peuvent représenter des modèles pour les plus jeunes (Vandercammen, 2011). Selon Julien (2010a), « les jeunes et les « très jeunes » ont une identité en devenir, puisqu’ils sont à la recherche d’une personnalité. En copiant leurs idoles qu’ils voient dans les vidéoclips [...] ils jouent une carte gagnante » (p. 1). Comme le

mentionne Duquet (2013), l'envie d'être populaire « auprès de son groupe de pairs n'est pas nouveau, mais il semble aujourd'hui davantage associé à « une attitude » sexuelle » (p. 44). De son côté, l'anthropologue française Catherine Monnot (2010) propose le concept d'« apprentice girls » pour désigner la pratique de jeunes filles imitant leurs idoles, des célébrités populaires de la chanson et de la télévision. En ce sens, ce concept et celui de sexualisation précoce de Bouchard et Bouchard (2004) pointent le même potentiel d'influence des vedettes de la chanson populaire auprès de leurs jeunes admiratrices.

Comme le souligne la doctorante en histoire et théorie de la danse Blanco Borelli (2012), l'univers médiatique de notre société capitaliste – dont la prolifération des supports et des contenus médiatiques a été mentionné précédemment – se charge désormais de véhiculer les formes populaires de danse : « in late capitalism [...] most popular dance forms circulate primarily in mediated ways (e.g., music videos, YouTube, or television dance competition shows) » (p. 53). On peut penser que l'accessibilité grandissante des contenus médiatisés dédiés à la danse offre une visibilité notable à la discipline. Mais quelles formes de danse et quels contenus dansés sont ainsi proposés à un large public, dont un public jeunesse apparemment perméable ?

L'énumération de Blanco Borelli (2012) mentionnée plus haut identifie le vidéoclip comme un des véhicules médiatiques où il est possible d'observer la danse. Ces chorégraphies sont dorénavant soumises à un contexte d'accessibilité différent de celui qui a vu naître la formule vidéoclip au début des années 1980. Désormais, le spectateur bénéficie du libre-service engendré par le fonctionnement du réseau informatique mondial Internet, développé au courant des années 90 (Dromard et Seret, 2013) : des sites de visionnement gratuits comme YouTube, Vevo ou Vimeo permettent maintenant au spectateur de contrôler sa consommation de vidéoclips. À l'origine, leur visionnement dépendait plutôt de la programmation des chaînes de télévisions spécialisées (*Musique Plus, Much Music, MTV*).

1.2.3 Le vidéoclip

Pop music video : Video made of pop groups in which dance usually plays a part, as either loose improvised rhythmic accompaniment to the music or as choreographed dance material ; intended to promote the song and the group.

(Dowdeswell, tel que citée par Preston-Dunlop, 1995 : 33)

Le vidéoclip a été popularisé par l'apparition de la chaîne américaine *Music Television* (MTV) en 1981. À l'époque, la chaîne administre la diffusion des productions, car elle y est entièrement consacrée : la diffusion se fait en continu, 24 heures par jour. Les pendants canadiens *Much Music* et *Musique Plus* sont apparus respectivement en 1983 et 1986 (Chamberland, 1999). La formule souple du vidéoclip aurait permis de « rejoindre la clientèle cible des 14-24 ans, qui ne trouvait pas jusqu'alors une programmation satisfaisante » (Chamberland, 1999 : 80). Toutefois, à l'origine, le vidéoclip visait plus largement l'homme caucasien vivant en banlieue (Hoberman, 1983). Pour Kalof (1993), Tiggemann et Slater (2003) et Cummins (2007), le vidéoclip est plus précisément destiné à un public cible adolescent.

Contenu sexuel des vidéoclips

Le vidéoclip aurait toujours eu une propension à présenter un contenu à caractère sexuel (Sherman et Dominick, 1986 ; Hansen et Hansen 2000 ; Greeson et Williams, 1986, Cummins, 2007). Par exemple, en 1985, l'analyse de Baxter *et al.* s'intéresse au contenu de 62 vidéoclips diffusés à l'époque sur la chaîne MTV : la sexualité est alors identifiée comme le deuxième élément d'importance observé dans les productions. Pour Hansen et Hansen (2000) et Sommers-Flanagan *et al.* (1993), le vidéoclip fait étalage de rôles sexuels stéréotypés.

Le contenu sexuel accroîtrait le plaisir éprouvé par le spectateur (Hansen et Hansen, 1990), ce qui contribuerait à la vente d'albums (Andsager, 2006). Pour Cummins (2007), la création même du vidéoclip répond à un objectif promotionnel : grâce à une étude sur le sujet, l'auteur conclut que le contenu sexuel présenté dans les vidéoclips influence positivement l'intention d'achat du consommateur.

Dans les années 80 et 90, le contenu sexuel des vidéoclips semble suivre la tendance d'insinuation et de suggestion sexuelle (Baxter *et al.* 1985 ; Sommers-Flanagan *et al.*, 1993). Quelques années plus tard, il serait de plus en plus présent, fréquent et explicite (Parents Television Council, 2008 ; Turner, 2006). Selon Kistler et Lee (2009), au cours des années 90, plusieurs chercheurs remarquent l'augmentation à la fois du public jeunesse et de l'imagerie sexuelle dans les vidéoclips : « The target audience for music television (*MTV*) ranges in age from 12 to 34, and sexual imagery in music videos has increased over the years (Gan, Zillmann, & Miltrook, 1997; Jones, 1997; Pardun & McKee, 1995) » (p. 68). En 2000, Hansen et Hansen précisent le caractère de plus en plus sexuellement explicite des paroles des chansons.

Chercheur au département de psychologie de l'Université du Massachusetts, Arnett (2002) affirme la propension de la musique populaire à véhiculer une charge sexuelle (paroles et musique) qui captiverait le public jeunesse : « Popular music has always been most popular among the young, who are attracted to the sexual intensity of both the music and the lyrics » (p. 254). Pour justifier cette idée, il cite de façon chronologique la popularité du jazz et du blues du début du 20^e siècle, déclassé par le rock'n roll dans les années 50, puis par les ballades et le rap à partir de 1960, jusqu'à l'explicite chanson *I Want Your Sex* de George Michael (1987). Chamberland (2006) abonde en ce sens : « là où il y a musique, il y a toujours érotisation de l'espace [...] c'est bien le corps en entier qui est suscité, interpellé, mis en éveil » (p.182). Selon ce dernier, la musique populaire interpellerait le corps avant tout.

Régulièrement, le vidéoclip de musique populaire implique des chorégraphies (Dowdeswell tel que citée par Preston-Dunlop⁸, 1995 : 33). Icône sexualisée, la chanteuse Madonna fait usage de chorégraphies aguichantes dès le début des années 80 : « elle devient la plus importante porte-étendard de l'allure « hypersexuelle » et influence de façon significative les générations de femmes des trois décennies suivantes » (Julien, 2010a : 26). Pour Saint-

⁸ L'ouvrage *Dance Words* de Valerie Preston-Dunlop (1995) est un recueil de citations émises par différents acteurs du milieu de la danse.

Laurent (2009), les choix de la vedette s'expliquent selon l'objectif commercial du vidéoclip :

Des artistes comme Madonna ont utilisé le vidéoclip d'une manière novatrice, s'appuyant sur des chorégraphies réglées au huitième de tour et ayant souvent recours aux plans serrés, favorisant ainsi l'émergence d'artistes féminines hyper sexuées sur la chaîne câblée. Ceci bien sûr dans le but d'augmenter le potentiel promotionnel, la capacité de vendre de la chaîne. (p.13)

Dans le même ordre d'idée, pour les auteurs de *Dance and Music Video* (Buckland et Stewart, 1993), Madonna utilise certaines conventions de la pornographie dite « soft » : « Madonna's own dancing, clothes, facial expression, and choice of camera angles exploit cultural conventions of soft pornography, the seductive body knowingly objectified in a range of movement codes, tied to the archetype of Salome ». Un peu plus de dix ans plus tard, Bouchard (2005) parle de « chorégraphies mimant des actes sexuels dans les vidéoclips » où on présente des « tenues associées à la prostitution » (p. 36).

Le documentaire *Dreamworlds 3: Desire, Sex & Power in Music Video* souligne de son côté l'émergence d'un culte de la stripteaseuse dans les vidéoclips actuels (Jhally, 2007). Des figurantes de vidéoclips, mais aussi différentes chanteuses comme Britney Spears (GIMME MORE, 2007; 3, 2009), Rihanna (*MGM Billboard*, 2011), Shakira (*RABIOSA*, 2011) et Miley Cyrus (*Teen Choice Awards*, 2009) intègrent une barre verticale dans les chorégraphies de leurs vidéoclips ou de leurs prestations scéniques. Ainsi, elles popularisent une pratique de danse associée à l'industrie pornographique et endossent la danse de la stripteaseuse. De telles présentations publiques concordent avec l'idée d'une pornographisation du courant dominant (« pornographication of the mainstream ») avancée en 1996 par Brian McNair. D'une part, la culture du striptease – une culture liée à la marchandisation de la sexualité (« the commodification of sex » (McNair, 2002 : 87)) – rencontre l'objectif promotionnel du vidéoclip (Jhally, 2007 ; Mc Nair, 2002). D'autre part, le culte de la stripteaseuse semble actualiser la relation entre la danse et la sexualisation au sein de la culture populaire actuelle.

En somme, fort d'un historique de sexualisation de son contenu, le vidéoclip est aujourd'hui présenté dans un contexte d'hypersexualisation sociale où le visionnement se fait à la

demande du spectateur. Tel qu'abordé plus haut, Internet permet à un public de tout âge d'accéder aux productions, à tous moments et en tous lieux, et ce, pratiquement à l'échelle planétaire⁹. Alors qu'au moment de son apparition, le vidéoclip était administré par certaines chaînes de télévision spécialisées, le cyberspace permet dorénavant une consommation libre-service massive. Lorsqu'une vedette à l'apparence ou au comportement sexualisé présente une chorégraphie médiatisée, la proximité entre la sexualisation et la danse se trouve affirmée à répétition sur plusieurs plateformes médiatiques. L'accessibilité de la danse portée par des célébrités de la chanson et la confusion générale entre ses différentes formes (Verrière, 2006) permettent de croire à l'influence du contenu chorégraphique des vidéoclips sur les préconceptions populaires au sujet de la danse artistique. En ce sens, nous nous intéresserons à la teneur du contenu chorégraphique, sexuel et promotionnel des vidéoclips populaires actuels.

1.3 La pertinence académique et sociale de l'étude

Pertinence académique.

L'ancien producteur exécutif à la programmation de la *British Broadcasting Corporation* (BBC), Bob Lockyer, compare le public potentiel de la danse présentée à la télévision à celui d'une salle de spectacle : « Most venues for contemporary stage dance in Britain will seat 500 at the most, so the television audience, which is in the region of 800 000, is massive » (Bob Lockyer en avant-propos de Dodds, 2001 : x). Il souligne, en accord avec Dodds (2001) – professeure au département de danse de l'Université de Surrey – l'insuffisance d'attention portée par les critiques de danse, de film ou de télévision à la danse télévisée.

En 2009, Dodds renchérit sur l'incongruité de vouloir comparer le taux de fréquentation des salles de danse au nombre de spectateurs recrutés par une vidéo rendue virale par sa diffusion sur le réseau Internet :

⁹ Notons que certains pays assurent toutefois un contrôle ou une censure sur les contenus accessibles en ligne étant donné les idéaux politiques ou religieux de la nation.

Indeed the potential for dance to achieve Internet viewing figures scarcely imaginable in comparison to theatre dance audiences is evidenced by the YouTube clip 'Evolution of Dance'¹⁰, a whirlwind demonstration of popular dance through the decades, which received 76.7 million hits to date. » (p.72)

Les chorégraphies de vidéoclips, qu'elles soient présentées à la télévision ou sur Internet, diffèrent de la danse investie au cours de la formation et de la jeune carrière de la chercheuse. Cette danse était présentée en salle de spectacle et répondait d'abord à des visées artistiques. La danse de vidéoclips, elle, fait partie prenante d'un objet promotionnel. Toutefois, la confusion populaire entre les différentes formes de danse (Verrière, 2006) porte à croire que la diffusion massive de chorégraphies associées à la popularité de vedettes de la chanson influence les préconceptions et les attentes d'un vaste public à l'égard de la danse artistique.

Études de contenus de vidéoclips

Bien qu'en 1985, l'étude de Baxter *et al.* (voir p. 16) ait identifié la danse comme troisième élément d'importance au sein des 62 vidéoclips étudiés, à notre connaissance, aucune étude de contenu de vidéoclips n'a considéré à ce jour la danse comme un objet de recherche en soi. Par contre, bon nombre d'études réalisées dans les années suivant l'apparition du vidéoclip abordent différents aspects de son contenu.

Par exemple, à dix ans d'intervalle, Hansen et Hansen (1990 ; 2000) affirment et réaffirment sa tendance à présenter un contenu sexuel. De la même façon, l'étude menée par le Conseil du Statut de la Femme en 1991 par Baby, Chéné et Dugas fait suite à une étude réalisée en 1988 intitulée *Sexisme dans les vidéoclips à la télévision* (Baby, Chéné et Viens). L'étude de 1991 affirme que 55% des vidéoclips observés sont sexistes et que 14% des vidéoclips présentent une « relation violente entre un homme et une femme » (Duquet, 1991 : 6). Pour Greeson et Williams, en 1986, le contenu diffusé par la chaîne *MTV* influençait les attitudes des jeunes au regard de la violence et des rapports sexuels prémaritaux. L'étude de Sherman et Dominick (1986) se penche également sur la violence et le contenu sexuel présentés par cent soixante-six vidéoclips. Alors que des épisodes de violence sont observés dans 56.6% des vidéoclips, l'intimité sexuelle, elle, serait visible dans plus de 75% des productions.

¹⁰ La vidéo virale dont parle Dodds - une prestation scénique amateur datée de 2006 - est toujours accessible en ligne. À ce jour, le nombre de visionnement aura donc vraisemblablement encore augmenté.

Finalement, 81% des vidéoclips contenant de la violence présentaient également une imagerie sexuelle.

La même étude (Sherman et Dominick, 1986) concluent aussi à une plus forte présence des hommes (versus les femmes) et de la race caucasienne (versus afro-américaines) dans les vidéoclips observés. Vingt ans plus tard l'étude de Turner (2006) souligne la représentation des genres par des rôles stéréotypés (homme versus femme) et la propension des vidéoclips à sexualiser davantage les individus afro-américains que caucasiens. La race et le sexe sont deux critères ayant aussi inspirés l'étude de Brown et Schulze (1990) qui s'attardent à l'interprétation du vidéoclip par son spectateur selon la race et le sexe : alors que les spectateurs de race caucasienne concluent que le thème de la chanson *Papa don't preach* de Madonna est la grossesse à l'adolescence, la majorité des spectateurs afro-américains y voient plutôt un propos sur la relation père-fille. Finalement, en 2011, l'étude d'Aubrey et Frisby, professeures au département de communication de l'université du Missouri, conclut dans un premier temps à une objectivation sexuelle plus fréquente de l'artiste féminine que de l'artiste masculin dans les vidéoclips étudiés. Dans un deuxième temps, les auteurs affirment la tendance des vidéoclips de musique populaire et de R&B/hip hop à être plus sexualisés que ceux de musique country.

De son côté, Leming (1987) investigate spécifiquement l'interprétation des paroles des chansons de vidéoclips par des spectateurs adolescents de 11 à 15 ans. Les résultats évoquent d'abord la confusion des francophones face à un texte anglophone, mais surtout, la divergence des interprétations (ex. : pour la chanson *Physical*, 36% des jeunes mentionnent qu'il est question de relations sexuelles, 36% croit que l'on veut inciter les gens à faire de l'exercice, et 28% se disent incertains de leur propre interprétation). Puis, les résultats de Zillmann et Mundorf (1986) affirment que, pour les jeunes, l'appréciation de la musique d'un vidéoclip s'intensifie grâce aux stimuli sexuels visuels. Plus récemment, Kistler et Lee (2009) se sont penchés sur l'impact de l'exposition de jeunes universitaires à certains vidéoclips sexualisés en les questionnant sur leur opinion concernant les concepts suivant : l'objectivation de la femme, la sexualité permissive, l'attitude face au genre et le mythe du viol consenti (« rape myth acceptance »). Pour décrire certaines actions posées par des

femmes dans les vidéoclips de hip hop sélectionnés par leur étude Kistler et Lee associent l'imagerie sexuelle à la séduction sexualisée: « “sexual imagery” describes scantily clad female performers, models, or dancers who were posing seductively, writhing their torsos, “bouncing” their buttocks, shaking their breasts, and/or staring seductively into the camera » (p. 74). Alors que les résultats chez les filles étaient variables, les garçons ayant visionné les vidéoclips jugés plus sexualisés avaient tendance à accepter davantage les concepts d'objectivation de la femme et de sexualité permissive, de même que les stéréotypes sexuels.

En plus des études à caractère sociologique et sexologique énumérées ci-haut, le vidéoclip provoque l'analyse et la prise de position féministe. Pour ne nommer que celle-ci, Kaplan (1987) analyse la performance de Madonna dans PAPA DON'T PREACH et conclut à une démarche féministe post-moderne : ni prostituée (« whore »), ni vierge (« virgin »), l'héroïne du vidéoclip propose un rôle plus nuancé et refuse de se conformer aux exigences de la société et de donner son bébé en adoption (p. 132) (traduction libre).

Malgré leur pertinence quant à des champs de recherche variés, toutes ces études ne nous informent en rien sur le contenu chorégraphique présenté par les vidéoclips. De plus, notre problématique s'attarde aux vidéoclips présentés dans le contexte d'hypersexualisation sociale actuel, et non aux productions des années 80 et 90, ou même du début des années 2000.

Dans certaines études au sujet du vidéoclip, l'utilisation de l'expression « danse lascive » est notable (Arnett, 2002 ; Dessertine, 2010 ; Institut des sciences humaines et sociales, 2007 ; Wallis, 2011 ; Morency, 2004). Ainsi, Arnett (2002) utilise ce terme pour qualifier le stéréotype de la danse féminine observée dans les vidéoclips : « Although music videos are fairly diverse in themes and scenes, if there is a such thing as a typical music video it features one or more men performing while beautiful, scantily clad young women dance and writhe lasciviously » (p. 256). Puis, Dessertine (2010) conclut au double-standard homme-femme dans les « clips américains de RAP et de R&B, qui mettent en scène des filles dénudées et des chorégraphies lascives... » (p.100). Pour l'Institut des sciences humaines et sociales

(2007), il s'agit de « femmes [qui] apparaissent comme des fétiches [...], s'offrant aux hommes [...] les femmes dansent lascivement autour des hommes en se collant à eux » (p. 64). En 2011, l'étude de contenu de vidéoclips dirigée par Wallis, doctorante en communication, collige la présence de danse suggestive (« suggestive dancing ») comme manifestation non verbale pour afficher ouvertement sa sexualité. Aucune description des éléments observables associés à cette danse suggestive n'est toutefois annoncée. De son côté, le rapport d'activités en sexologie de Valérie Morency (2004), *Sexisme et représentation du corps-objet dans les vidéoclips*, répertoriait la « danse suggestive » et la « danse neutre » sous la rubrique « activité des personnages : activités reliées aux arts » (p. 94). L'auteure du rapport ne précise toutefois pas sa pensée en lien avec les critères associés à ces expressions, et donc, à ses observations.

À notre connaissance, indépendamment de l'absence d'études académiques relatives au traitement du contenu chorégraphique des vidéoclips, peu d'écrits d'autres types élaborent leurs propos à ce sujet. Dans son chapitre *TV-Dancing Women Music Videos, Camera-Choreography, and Feminist Theory*, Banes (2007) souligne cette carence : « there is a paucity of in-depth general analysis of dancing in musicvideos » (p.325). Les descriptions du genre, des styles ou de l'esthétique de la danse de vidéoclips ne sont que peu élaborées dans la littérature : « they move precisely in unisson », « with robotic, stiffly angular arm movements » (Rubey, 1991 : 895). Pourtant, en 1993, Buckland et Stewart rédigeaient *Dance and Music Video*, une analyse de certains vidéoclips de quatre icônes populaires : Kate Bush, Paula Abdul, Michael Jackson et Janet Jackson. L'espoir de ces auteures était alors de stimuler des études plus détaillées sur les relations entre le son et la danse telles que présentées par la caméra. Elles appelaient aussi à l'accumulation de données de différentes natures : « Initial forays into the flourishing, yet hugely complex interrelations of popular dance culture, of which the music video is but one aspect, have highlighted the urgent need for the accumulation of ethnographic, bibliographic, and, of course, videographic data » (p. 53). Selon Allen (1991), le milieu académique manque d'intérêt pour la danse associée au divertissement populaire. On semble priver la discipline de connaissances relatives à la danse véhiculée dans les médias, un important point de repère, à notre avis.

En plus de documenter un aspect peu étudié de notre champ disciplinaire¹¹, la présente étude contribuera à développer des connaissances relatives à l'alliance de la danse et de la sexualité, une entreprise universitaire apparemment pionnière. La professeure d'anthropologie, d'études sur le genre et d'études féministes Jane Desmond (2001) affirme pourtant la nécessité d'une telle rencontre. Selon l'auteure, la danse devrait occuper une position centrale des études sur la sexualité, car elle constitue un espace privilégié pour la promulgation d'une sémiotique sexuelle corporelle : « With its linkage to sex, sexiness, and sexuality, dance provides a dense and fecund field for investigating how sexualities are inscribed, learned, rendered and continually resignified through bodily actions » (p. 7). S'intéresser à la danse pour y déceler des actions corporelles issues de comportements sexuels préciserait la teneur des manifestations dansées du phénomène d'hypersexualisation sociale. Pour l'instant, les écrits sur l'hypersexualisation ou la sexualisation en lien avec la danse sont rares, imprécis, ou généralisent le rapport entre les deux sphères¹². Nous considérons que cela contribue à l'association floue entre danse et sexualité, un sujet abordé en problématique par le biais des rapprochements entre la danse et la sexualisation (voir 1.2.1, p.6). La présente étude aspire à préciser la teneur de l'association des deux sphères au sein des chorégraphies de vidéoclips.

Pertinence sociale

D'un point de vue ethnographique, la danse serait guidée par certaines conventions et traditions dérivées de la vie sociale et culturelle (Adshead, Briginshaw, Hodgens, Huxley, 1988). Elle refléterait les préoccupations sociales, intellectuelles et artistiques de la société dont elle est issue (Hodgens dans Adshead *et al.*, 1988). Ainsi, une étude sur la danse de vidéoclips revêt une pertinence sociale incontestable : en plus d'offrir une référence scientifique, elle enrichira le corpus littéraire dédié au phénomène d'hypersexualisation

¹¹ Généralement, les études en danse abordent la technique, la création, l'interprétation, l'enseignement, l'histoire ou l'esthétique.

¹² Le concept d'hypersexualisation sociale demeure récent : les études sur le sujet originent d'une préoccupation des spécialistes et dirigeants quant aux impacts du phénomène sur le public jeunesse (sexualisation précoce, pornographisation du social, etc.) (voir 1.2.2 *L'hypersexualisation sociale*). La critique du contenu sexuel des vidéoclips fait partie des sujets abordés par les études répertoriées (voir 1.2.3 *Le vidéoclip* et 1.3 *La pertinence académique et sociale de l'étude*), mais l'analyse de la danse présentée n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies.

sociale. Elle permettra aussi de poser un regard précis sur un médium populaire – le vidéoclip – dont la diffusion a pris un tout autre essor depuis la venue d’Internet.

Ce mémoire saura également informer les enseignants-antes de la danse du milieu scolaire québécois (Québec, 2001 ; 2004 ; 2007). Ambassadeurs de la danse auprès d’une clientèle perméable à la « culture vidéoclip » (Chamberland, 1999), ces enseignants-antes gagneraient à connaître la teneur de chorégraphies de vidéoclips populaires pour être en mesure de porter un regard critique sur la danse médiatisée et la comparer à celle enseignée à l’école. De plus, le contenu sexuel véhiculé par les chorégraphies de vidéoclips sera disséqué, puis analysé et discuté. Toute entreprise de sensibilisation au phénomène – par exemple auprès de jeunes – s’en trouverait informée avec rigueur et nuances. Finalement, les résultats de l’analyse serviront à mener une réflexion pointue sur le contenu des chorégraphies de vidéoclips, et ce, en lien avec la commercialisation du corps et de la sexualité au sein de vidéoclips populaires actuels.

1.4 Le but et les objectifs de l’étude

Le but de notre étude est intrinsèquement lié à la nature publicitaire du vidéoclip, véhicule de diffusion de notre objet de recherche. La danse de vidéoclips est une forme de danse médiatisée (« mediated dance » Rosenberg, 2012 : 93) générée par un objet promotionnel (Michael Kidd en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991 ; Blanco Borelli, 2012 ; Goodwin, 1992 ; St-Laurent, 2009 ; Dodds, 2001 ; Dowdeswell tel que citée par Preston-Dunlop). La littérature consultée avance que les chorégraphies de vidéoclips cohabitent avec un contenu sexuel notable (Baxter *et al.*, 1985 ; Sherman et Dominick, 1986 ; Hansen et Hansen 2000 ; Greeson et Williams, 1986, Cummins, 2007). Peut-être est-ce dû à l’influence positive du contenu sexuel sur l’appréciation des jeunes spectateurs (Zillmann et Mundorf, 1986) ou encore sur la vente d’albums (Cummins, 2007)? Quoiqu’il en soit, si la sexualisation se traduit à même les chorégraphies de vidéoclips, il s’agit d’un sujet peu développé dans la littérature consultée (ex. : « danse lascive », voir p. 22).

Ainsi, le but de notre étude est de tenter de détecter la présence de la rhétorique publicitaire¹³ et d'identifier les manifestations gestuelles de la sexualisation associées à la présentation des chorégraphies de vidéoclips. Afin d'y arriver, voici nos objectifs de recherche :

- Identifier les principales composantes des chorégraphies de vidéoclips populaires actuels ;
- Identifier la présence de la rhétorique publicitaire liée aux chorégraphies et aux manifestations gestuelles¹⁴ de la sexualisation dans les vidéoclips populaires actuels ;
- Identifier la séduction sexualisée et les codes pornographiques associées aux chorégraphies et aux manifestations gestuelles de la sexualisation dans les vidéoclips populaires actuels ;
- Identifier de quelles façons les différents contenus (chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire, liés à la sexualisation) sont liés ou distincts.

1.5 La question de recherche et les sous-questions de recherche

Afin de diriger l'étude, notre question de recherche est suivie de sous-questions. Ces dernières correspondent aux objectifs de recherche présentés ci-haut.

Question de recherche :

Quelles sont les principales composantes chorégraphiques des vidéoclips populaires actuels et de quelles façons sont-elles associées à la rhétorique publicitaire ainsi qu'aux manifestations gestuelles liées à la sexualisation?

Sous-questions de recherche¹⁵ :

- Quelles sont les composantes techniques, stylistiques et esthétiques des chorégraphies de vidéoclips sélectionnés et à quels éléments de la mise en image s'associent-elles?

¹³ L'expression « rhétorique publicitaire » sera expliquée en 2.5.1, car la littérature consultée pour élaborer le cadre conceptuel a permis de préciser les termes exacts de la question de recherche. Comme cette dernière constitue le point de départ de l'élaboration de l'étude, elle est présentée dès le chapitre d'introduction.

¹⁴ La définition du terme « gestuelle » choisie dans le cadre de cette étude sera expliquée en 3.2 *Les contenus et les composantes de l'étude* (voir *Précisions sur la gestuelle observée*, p. 78).

¹⁵ Les composantes chorégraphiques, les concepts choisis en lien avec la rhétorique publicitaire (valorisation, persuasion) et ceux en lien avec la sexualisation (séduction sexualisée, codes pornographiques) ont été définis à partir de la littérature (voir chapitre 2).

- Est-ce que la valorisation et la persuasion apparaissent en lien avec les chorégraphies de vidéoclips actuels et si oui, comment ces composantes de la rhétorique publicitaire se présentent-elles en lien avec les éléments de la mise en image du vidéoclip?
- Quelles sont les caractéristiques chorégraphiques et gestuelles en lien avec la séduction sexualisée et les codes pornographiques dans les vidéoclips sélectionnés et à quels éléments de la mise en image s'associent-elles?
- Qu'est-ce qui différencie les trois contenus (chorégraphiques; liés à la rhétorique publicitaire; liés à la sexualisation) ? Qu'est-ce qui lie les trois contenus ?

1.6 Un aperçu méthodologique

Méthode

Afin de répondre à la question de recherche, une étude esthétique s'impose : il s'agit en effet d'aborder le vidéoclip actuel comme une œuvre. L'identification de ses tendances chorégraphiques (composantes techniques, stylistiques et esthétiques) se fera en lien avec différents éléments de la mise en image¹⁶ (plans, angles et mouvements de caméra, costumes, décors et accessoires, éclairages). Selon Goodwin (1992), professeur associé en « communication arts » à l'université de San Francisco au moment de la rédaction de *Dancing In the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*, il est surprenant que plusieurs auteurs aient limité leurs considérations aux éléments visuels des vidéoclips :

Music videos have been read as though they might be best understood as cinematic genre (Holdstein, 1984; Mercer, 1986), advertising (Aufderheide, 1986; Fry&Fry, 1986) new forms of television (Fiske, 1984), visual art (J. Walker, 1987), « electronic wallpaper » (Gehr, 1983), dreams (Kinder, 1984), postmodern texts (Fiske, 1986 ; Kaplan, 1987; Tetzlaff, 1986; Wollen, 1986), nihilistic neo-Fascist propaganda (Bloom, 1987), metaphysical poetry (Lorch, 1988), shopping mall culture (Lewis, 1987a, 1987b, 1990), LSD (Powell, 1991), and « semiotic pornography » (Marcus, 1987). (p. 3)

En 1993, Buckland et Stewart suggéraient de s'attarder au rapport entre la musique et les chorégraphies dans les vidéoclips. Dans le cadre de cette étude, nous identifierons le synchronisme des mouvements avec la musique (la pulsation, le rythme des chansons ou le

¹⁶ La « mise en image » est une expression utilisée ici comme équivalent à la « mise en scène ».

sens des paroles) grâce au concept de synesthésie proposé par Goodwin (voir 2.5.3 *La synesthésie*).

La recherche s'inscrit dans une démarche de type qualitatif. Elle permet de mener une entreprise descriptive et non évaluative (Rogers, 1984) des éléments observés, en plus de tenir compte de leur contexte (Rogers, 1984 ; Bogdan et Biklen, 1982). Puis, la sélection consciente de données dans le but de souligner des éléments significatifs selon le contexte de recherche (Green et Stinson, 1999 : 94) suit le paradigme postpositiviste. Ce dernier aborde la réalité comme une construction sociale et non un fait. La réalité devient multiple, car propre à chaque individu (Green et Stinson, 1999). L'étude se situe plus précisément dans une optique constructiviste, c'est-à-dire dont l'objectif est de décrire et de comprendre « la signification de réalités complexes » (Bruneau et Villeneuve, 2007 : 44). Ici, la complexité de l'étude se trouve à même la variété des composantes examinées (les chorégraphies, la rhétorique publicitaire et la sexualisation) et à l'intérêt porté à leurs interrelations. De plus, le constructivisme permet au chercheur de s'intéresser à la compréhension d'un phénomène d'un point de vue interprétatif (Bruneau et Villeneuve, 2007), une position supportée adéquatement par l'approche ethnographique.

L'importance du contexte social de réception et de la culture propre à l'objet de recherche (Chamberland, 1999) placent la dimension culturelle au cœur de l'étude (voir 1.2.2 *L'hypersexualisation sociale*, 1.2.3 *Le vidéoclip* et 1.3 *La pertinence académique et sociale de l'étude*). Ainsi, notre projet de recherche s'inscrit dans une approche ethnographique (Patton, 2002) où l'interprétation descriptive d'un « univers culturel délimité » (Laperrière, 1997 : 326) visera au final à « comprendre une dynamique d'ensemble (la systémique) » (Fortin, 2006 : 100). La recherche ethnographique met l'accent sur une collecte de données détaillées, recueillies par le chercheur à même le terrain de recherche (Neuman, 2011 : 423) (traduction libre). En outre, novatrice au regard de la danse et de la sexualisation, notre étude concorde avec les propos de Laplantine (2010) :

...l'écriture descriptive, en particulier dans la recherche ethnographique ne consiste pas à « communiquer des informations » déjà détenues par d'autres, à exprimer un contenu déjà là et déjà dit, mais à faire advenir ce qui n'a pas encore été dit, bref à faire surgir de l'inédit. (p. 37)

Échantillonnage

Dans le cadre de cette étude esthétique, l'observation de vidéoclips a permis de récolter les données ethnographiques nécessaires. Pour ce faire, le choix de l'échantillonnage a suivi la classification des « cas politiquement importants » de Patton (1984 dans Deslauriers, 1991 : 58). Sélectionnées dans la catégorie de la meilleure chorégraphie de vidéoclips au gala annuel des *MTV Video Music Awards*, les chorégraphies observées sont donc valorisées d'entrée de jeu par l'industrie de la musique populaire américaine. On peut penser qu'elles présentent un potentiel d'influence auprès d'autres vidéoclips produits par le milieu. Le gala des *MTV Video Music Awards* se charge annuellement de désigner la meilleure chorégraphie de vidéoclips grâce à un vote populaire électronique. L'échantillonnage est constitué des gagnants annuels de 2009 à 2012 inclusivement (4 vidéoclips), d'un nominé par année désigné au hasard (4 vidéoclips), et d'un vidéoclip désigné pour tester les grilles (1 vidéoclip). Au total, neuf vidéoclips ont été sélectionnés sur une possibilité de vingt (cinq nominés par année) (voir 3.3 *L'échantillonnage* et *Tableau 3.3 Résultats de la pige après ajustements*).

Conception des grilles d'observation et validation de l'analyse

Pour arriver à extraire des données valables de l'observation de l'échantillonnage, une revue de la littérature existante a permis la création des différentes grilles, en plus de pallier au manque de documents écrits au sujet de la danse de vidéoclip¹⁷. Trois d'entre elles s'intéressent aux composantes chorégraphiques (techniques (*appendice C*), stylistiques (*appendice D*), esthétiques (*appendice E*)), une catalogue les composantes en lien avec la

¹⁷ La danse s'inscrit dans une tradition orale, voire une transmission corporelle du savoir. Le corpus littéraire relatif à ce champ de connaissance s'en trouve restreint, tout particulièrement en ce qui a trait à une danse non-institutionnalisée comme la danse de vidéoclip (au contraire du ballet par exemple). Les citations énoncées dans le présent mémoire indiquées comme « en entrevue dans » (versus « tel que cité par ») font donc référence aux propos transmis oralement par des praticiens spécialistes de la danse colligés par des théoriciens (ex. : Preston-Dunlop (1995) est un recueil de verbatim). Dès lors, il s'agit de sources de références primaires puisque le témoignage relève de l'expérience de l'auteur, sans traitement. Le choix de l'expression « en entrevue dans » permet de distinguer les propos oraux (sources primaires, « en entrevue dans ») des quelques sources secondaires (seulement « dans ») contenues dans le présent mémoire.

rhétorique publicitaire (*appendice F*) et une autre répertorie les composantes liées à la sexualisation (*appendice B*). Chacun des neuf vidéoclips de l'échantillonnage a fait l'objet d'une observation méticuleuse et exhaustive afin de remplir les grilles. La description des contenus chorégraphiques a été nourrie par notre expertise de praticienne de la danse et nos études théoriques de deuxième cycle en danse. Les éléments observables en lien avec la sexualisation ont été également nuancés grâce à la codirection avec le département de sexologie. Finalement, deux entrevues avec des experts praticiens du vidéoclip (réalisateur et réalisatrice à la post-production) ont été menées pour valider l'interprétation des données en lien avec la rhétorique publicitaire (*appendice F*) et ainsi tendre vers une triangulation des résultats, garante de la validité interne de la recherche (Beaulieu, 2011).

Analyse des données

Bien que les nombreuses grilles élaborées pour accéder aux différents contenus visés par l'étude pourraient laisser présager une analyse de contenu, la nature de l'étude ethnographique demandait plutôt de procéder par analyse thématique : « [À] la différence d'une analyse de contenu, l'analyse thématique n'oblige pas le chercheur à traiter de manière systématique la totalité des données du corpus. L'analyste peut se contenter de prendre en considération les seules *informations pertinentes au regard des thèmes retenus* » (Gavard-Perret & Helme-Guizon dans Gavard-Perret *et al.* 2008 : 262). L'exhaustivité d'une analyse de la totalité des résultats n'était pas nécessaire pour répondre aux questions et sous-questions de recherche de cette étude de type qualitatif. Les thèmes ont émergé dès la mise en relation des données relatives aux différentes composantes (chorégraphiques, liées à la rhétorique publicitaire, liées à la sexualisation). En ce sens, une approche transversale, aussi appelée approche horizontale, a permis de s'attarder aux récurrences contenues par les différentes sources de données (Blanchet et Gotman, 2010 ; Bardin, 2007).

1.7 Un aperçu des limites de la recherche

Afin de s'assurer de la validité interne et externe de la recherche (Beaulieu, 2011), voici un aperçu des limites de l'étude, prévisibles compte tenu de l'approche choisie.

Nature de la recherche

D'abord, il s'agit de colliger des données qualitatives. Cependant, afin de calculer les récurrences pour distinguer les résultats significatifs, certaines informations quantitatives seront nécessaires. Puis, les objectifs de recherche visent la compréhension de l'articulation des contenus et des composantes entre eux : leur identification relève d'une étude esthétique. Précisons qu'il ne sera toutefois pas question d'une analyse sémiologique ou encore sémantique des productions, où la narrativité des vidéoclips – le cas échéant – serait prise en compte. Dès lors, la séquence d'apparition des images, bien que porteuse de sens, n'intervient pas dans l'analyse¹⁸.

Trop tôt pour une critique sociale

Un point de vue féministe de la danse - comme celui de Kaplan (1987) - ou encore un regard critique sur les messages véhiculés par l'industrie de la musique populaire concernant le rapport au corps, à l'intimité, ou le rapport homme-femme pourraient être informés par les données de la recherche. Toutefois, le présent mémoire ne désire pas aborder cet aspect. Notre point de vue de chercheuse en danse voulait prioriser le développement de connaissances de nature esthétique au regard du contenu chorégraphique des vidéoclips – un objet *inexistant* dans la littérature consultée. Bien que la popularité des productions et leur accessibilité soient au cœur du choix de l'objet de recherche et de la problématique de l'étude, cette dernière ne cherche pas à élaborer une critique sociale.

Terrain commun entre la sexualisation et le contenu chorégraphique

Finalement, l'intérêt sexologique de la recherche ne tient ni à l'évaluation de l'intensité de la sexualisation des chorégraphies (ex. : dans le but de cerner l'évolution de la sexualisation des contenus depuis les dix dernières années), ni à l'analyse de la perception du contenu sexuel des vidéoclips par le spectateur (ex. : afin d'accéder à une perception adolescente du contenu sexuel présenté). Ici, il s'agit plutôt d'identifier les manifestations gestuelles liées à la sexualisation visibles à la fois pendant les chorégraphies qu'indépendamment de celles-ci.

¹⁸ Cette limite a invalidé l'observation des « points d'emphasis » tels qu'entendus par Pearlman (2009). Cela s'est précisé lors des entrevues avec les experts, et sera présenté lors du chapitre 4 (voir 4.4 *Les limites de l'étude réalisée*).

Cette démarche rigoureuse souhaite documenter un terrain commun entre la sexualisation et le contenu chorégraphique, pour répondre à un des objectifs de recherche (voir p. 26).

CHAPITRE II

REVUE DE LITTÉRATURE ET CADRE CONCEPTUEL

Le chapitre précédent a d'abord permis de présenter la chercheuse et la problématique de recherche, organisée autour de trois axes : les rapprochements entre la danse et la sexualisation, l'hypersexualisation sociale actuelle et le vidéoclip. La pertinence académique et sociale de l'étude ainsi que ses différents paramètres ont aussi été exposés. En résumé, il s'agira de tenter de détecter la présence de la rhétorique publicitaire, ainsi que les manifestations gestuelles de la sexualisation associées à la présentation de chorégraphies de vidéoclips populaires. À la suite de l'énonciation de la question de recherche et des sous-questions reliées aux objectifs de l'étude, un bref aperçu de la méthodologie fut exposé. Celle-ci sera davantage détaillée dans l'ensemble du chapitre 3.

À présent, une revue de littérature permettra d'approfondir notre connaissance des écrits disponibles pour élaborer les outils nécessaires à la collecte de données (voir 3.4.1 *Les grilles d'observation*) et pour alimenter l'interprétation des résultats en fin de parcours. Nous nous attarderons d'abord à un court historique de la danse médiatisée (au cinéma, puis à la télévision) au regard de deux éléments intrinsèques au vidéoclip, c'est-à-dire les rapports de la danse avec la musique et la sexualisation. L'historique permettra de pallier au manque de littérature au sujet de la danse de vidéoclips et de dégager l'origine de certains éléments récurrents liés à la médiatisation de la danse. De plus, l'apparition du format vidéoclip fera l'objet d'une présentation fouillée ; nous approfondirons ainsi l'aperçu proposé lors de la problématique (1.2.3 *Le vidéoclip*). Finalement, les informations relatives à la technique, au style et à l'esthétique de la danse de vidéoclips contenues dans la littérature seront scrutées. Puis, la revue de littérature nous a permis de constater qu'aucun cadre théorique ne semblait

pouvoir supporter la question de recherche. Pour pallier ce manque, la littérature aura permis d'identifier des concepts-clés dans le but d'orienter la collecte et l'analyse des données ainsi que leur interprétation. Mis en relation par une carte conceptuelle, ces derniers seront détaillés en 2.5 *Le cadre conceptuel*.

2.1 Un court historique de la danse médiatisée

Inspirée de l'expérience de la chercheuse comme interprète en danse contemporaine, la problématique envisageait la forme scénique de la danse artistique pour saisir la relation entre la danse et la sexualisation. Toutefois, l'objet de notre étude diffère de la danse théâtrale : captée par la caméra, la danse de vidéoclips n'est jamais autonome et ne peut être séparée ni du travail de caméra ni de celui de la post-production (« editing ») (Banes, 2007 : 325) (traduction libre). En fait, la danse transmise par la vidéo n'apparaît pas indépendamment de celle-ci et doit donc être considérée dans sa manifestation cinématographique (Brannigan, 2011 : viii). Ainsi, la présente revue de littérature s'intéresse à la danse médiatisée selon la chronologie d'apparition de différents supports : le cinéma (2.1.1), la télévision (2.1.2), puis le vidéoclip (2.2). Tel qu'annoncé précédemment, les écrits répertoriés traitent de deux éléments identifiables dans la danse de vidéoclips : le rapport entre la danse et la musique et le rapport entre la danse et la sexualisation.

2.1.1 Dans les films¹⁹

Dès l'invention du film, le « motion picture », la danse est captée par la caméra (Siebens, 1998 : 1). De nombreux courts-métrages de danseurs de vaudeville et de burlesque en solo sont réalisés par l'*American Mutoscope* et *Biograph Co.* (*Karina*, 1902 ; *Betsy Ross Dance*, 1903) (Brannigan, 2011 : 19). Une danseuse et chorégraphe, Annabelle Moore – qualifiée de disciple de Loie Fuller (Genné, 2003) – aurait même participé à la première sortie de Thomas Edison auprès de la presse new-yorkaise avec le court film *Sun Dance* (1896). La danse, comme témoin du passage du temps à travers le corps en mouvement aurait également

¹⁹ Tous les films mentionnés dans le présent mémoire sont issus d'une référence indiquée entre parenthèses. Ce document ne peut donc pas être considéré comme un répertoire exhaustif des productions cinématographiques où la danse apparaît.

intéressé Georges Méliès et les frères Lumières en France à la fin du 19^e siècle (Rosenberg, 2012 : 33). Parfois considéré comme des documents d'archive de personnages importants de la discipline (ex. : Ruth St-Denis en 1906, Doris Humphrey en 1924, Anna Pavlova en 1924 (*The Dying Swan*, Dodds, 2001 : 5), Martha Graham en 1943), le film de danse propose à d'autres occasions une trame narrative ou encore une forme particulière, comme le « musical » (Siebens, 1998 : 1).

Selon la professeure d'études sur la danse et d'histoire de l'art Beth Genné (2003), le « musical film » serait l'adaptation filmographique de la comédie musicale, présentation scénique populaire de l'époque à New York (p. 194). Au début du 20^e siècle, ces films produits par Hollywood ont connu une grande popularité :

The vast majority of film dance in the first half of the century was produced in Hollywood, California, as part of the musical films that, with the American Western, were among the most popular film genres between the coming of sound in 1927 and the mid-fifties when the Hollywood studio system began to slowly fall apart. (Genné 2003 : 192)

La forme « musical film » se serait donc imposée à partir de l'aube des années 30 jusqu'aux années 50.

En plus de la popularité de la forme des productions, les vedettes des films musicaux (« musical films ») – des danseurs comme Fred Astaire, Ginger Rogers et Gene Kelly²⁰ étaient également reconnus comme chanteurs – devinrent des icônes populaires américaines lucratives pour l'industrie : « consistently attracting large audiences to their movies, and enhancing and promoting the popularity of social dancing in the United States and abroad » (Genné, 2003 : 195). Dans un chapitre de son ouvrage *Dancefilm ; Choreography and the Moving Image* (2011), Brannigan analyse en profondeur les prestations gestuelles des actrices Ginger Rogers (1911-1995), Rita Hayworth (1918-1987) et Marilyn Monroe (1926-1962) dans certains films musicaux. Selon l'auteure, le charme légendaire de Monroe s'expliquerait, entre autres, par la mobilité et la détente de ses épaules et de ses hanches, et de façon plus globale, à sa propension à animer son visage (Brannigan, 2011).

²⁰ Pour une description détaillée des vedettes des « musical films », tant masculines que féminines, voir le chapitre *Dance In Film* de Beth Genné (2003 : 192-206).

Les années 30 marquent la domination d'Hollywood sur l'industrie du film avec, entre autres, le « musical film » (Dodds, 2001). Ce dernier émerge en plein débat esthétique opposant les chorégraphes Busby Berkeley et Fred Astaire (ce dernier est également un danseur vedette, tel que mentionné précédemment) (Monder, 1998). Berkeley utilisait différentes possibilités techniques offertes par la captation cinématographique (angles de caméra, trucages, montage musical) alors que Fred Astaire favorisait le plan séquence et le cadrage large en référence à la prestation de danse théâtrale (Monder, 1998). L'esthétique d'Astaire, un travail de production minimal, concorde avec les conditions économiques de l'époque, c'est-à-dire la grande dépression suivie de la Deuxième Guerre mondiale (Monder, 1998 : 11).

Les productions de la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) suivaient la même esthétique acclamée par la critique, soit l'utilisation de la danse pour faire évoluer la trame narrative et élaborer les caractéristiques des personnages (Monder, 1998 : 11) (traduction libre). La danse des films musicaux prenait racine dans les danses populaires comme le tap, le vaudeville et les danses sociales plutôt que dans la forme artistique et scénique de la discipline (Barnes, 1985) (traduction libre). Vers 1960, une variation du genre s'impose, manifestation d'un changement dans la musique populaire : « The « rock » musicals, which reflected changing musical tastes, incorporated the latest teenage dance crazes » (Monder, 1998 : 12). Le montage du « rock » musical, par exemple *Viva Las Vegas* mettant en vedette Elvis Presley et Ann-Margret (1964), se faisait au son de ce genre de musique (Brooks, 2002 : xxiii). À cette époque, le réalisateur George Sidney fait sa marque d'un travail de caméra, de trucage et de découpage soutenu (Monder, 1998).

Son travail aurait inspiré, entre autres, Bob Fosse (Monder, 1998 : 12), un chorégraphe devenu réalisateur incontournable pour la danse (« the next major force in film dance ») (Genné, 2003 : 201). Du travail chorégraphique de Fosse dans *Cabaret* (1972), Brannigan (2011) souligne les angles aigus, les postures étranges et inhabituelles, l'extrême mobilité versus les gestes minimaux et les poses statiques (p.159). En ce qui a trait aux thématiques, Fosse se serait intéressé aux bouleversements d'ordre social et politique des années 60 et 70 (Genné, 2003).

Malgré le travail de chorégraphes/réalisateurs comme Bob Fosse, selon Larry Billman (2002), l'époque n'offre plus de visibilité à la danse dans les films. Pour Genné (2003), la forme des films musicaux souffre d'impopularité depuis la deuxième moitié du siècle. Les années 70 et 80 marquent plutôt un intérêt pour la danse classique au cinéma, plus particulièrement la notoriété et le talent de danseurs soviétiques fugitifs (ex. : Nureyev, Baryshnikov) (Genné, 2003 : 202) (traduction libre). De son côté, Billman (1997), danseur, chorégraphe, directeur de films et auteur d'un ouvrage sur la danse filmographique de 1893 à 1995, soutient que vers 1980, la danseuse érotique (appelée stripteaseuse) devient un personnage prisé des scénaristes de films. L'arrivée de cette nouvelle venue concorde avec la décennie de la commercialisation du vidéoclip (voir 1.2.3 *Le vidéoclip*).

Selon Billman (1997), dans les années 80, la danse érotique devient un choix professionnel acceptable socialement en Amérique, tel qu'en témoigne le documentaire *Stripper* (1986). La danseuse érotique est présentée comme un être sympathique et prête à dénuder son corps dans plusieurs films des années 80 et 90 (ex. : *Takin' It Off* (1985), *Exotica* (1994), *Female Perversions* (1996), *Striptease* (1996)) (Billman, 1997²¹). Mais les années 90 voient aussi le romantisme et l'érotisme de la danse de couple gagner en popularité (Billman, 1997 : 186), comme en témoigne les films *Strictly Ballroom* (1992) et *Shall we Dance ?* (1996) élaborés à partir de compétitions de danse « ballroom » (Genné, 2003).

2.1.2 À la télévision

Tout comme ce fut le cas pour le cinéma, la danse accompagne l'arrivée de la télévision dès ses débuts (Dodds, 2001). Brooks (2002) situe la toute première programmation d'une émission de télévision en 1928 par le réseau américain WGY (Schenectady, New York) (p. xx) (traduction libre). La transmission en direct caractérise les débuts de la télévision (Rosenberg, 2012). Plus tard, l'apparition du montage permettra le travail de post-production, soit l'association de plans captés selon différents angles, à différentes distances. Selon Rosenberg (2012), la danse à la télévision est généralement filmée par un cadrage large, c'est-à-dire une vue d'ensemble, et ponctuée de différents points de vue. Ce montage

²¹ Voir les chapitres *The 1980s* et *The 1990s-and beyond* pour une filmographie commentée et touffue.

préservait la chorégraphie et le traditionnel rapport entre le spectateur et la scène (Rosenberg, 2012 : 20) (traduction libre).

En Grande-Bretagne, le mandat de la BBC, créée en 1932, favorise la diffusion d'émissions de danse consacrées au ballet : « the emergence of ballet happened for the first time only in Europe, where state or publicly financed and controlled broadcasting systems were committed to a cultural mandate and not commercially oriented as in the USA » (Eisele, 1990 : 15). Au Canada, Ludmilla Chiriaeff danse et chorégraphie pour la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) dès 1952 avec sa troupe alors nommée Les Ballets Chiriaeff, prédécesseurs de la compagnie Les Grands Ballets Canadiens (Le Moal, 2008). Aux États-Unis, la chaîne Columbia Broadcasting System (CBS) présente annuellement une production dansée par le Royal Ballet (ex. : *Cinderella*) ou par le New York City Ballet (ex. : *Nutcracker*) (Venza, 2002 : 2).

Des émissions de variétés comme *Your Show of Shows* et le *Ed Sullivan Show* créées au début des années 50 occasionnent la présentation d'extraits de spectacles de danse, une formule à l'image du spectacle de vaudeville²² (Venza, 2002 : 2) (traduction libre). Par exemple, le groupe de danseurs *June Taylor Dancers* présente un nouveau numéro chaque semaine au public de l'animateur Jackie Gleason. Venza (2002), concepteur de décors, pionnier du réseau CBS, compare les chorégraphies du *June Taylor Dancers* aux propositions scéniques des Rockettes new-yorkaises²³ (« Rockette-like » p. 4). Selon Venza, la danse présentée par CBS s'adressait à toute la famille.

Mais la présence d'un groupe de danseurs à la télévision semble parfois relever d'une entreprise de séduction : « Chorus dancers looked and behaved like cheerleaders a (*sic*) college football game. Sometimes support dancers would be cast to boost the sex appeal of the star » (Venza, 2002 : 4). Dans le cas d'Elvis Presley (1935-1977), figure marquante de la

²² « Genre américain de spectacle de variétés apparu vers 1880 [...] le spectacle se présente comme une succession abstraite d'attractions variées (chanteurs, ventriloques, dresseurs de chiens, comiques, etc.) où les claquettes figurent en bonne place » (Le Moal, 2008 : 822).

²³ Créé par Russel Eldridge Market, The Rockettes est l'équivalent américain du groupe anglais The Tiller Girls. Il s'agit d'un groupe de danseuses effectuant des mouvements d'une grande précision à l'unisson, côte à côte, une recette qualifiée de « precision dancing » (Suquet, 2012 : 59). Fondé en 1925, The Rockettes perform au Radio City Music Hall de New York depuis 1932 (Billman, 1997). <http://www.rockettes.com/>

musique *rock'n roll*, nul besoin de danseurs d'accompagnement pour affirmer le potentiel sexuel du chanteur. Ses mouvements de bassin légendaires lui ont valu d'être qualifié de « camionneur au bassin agité » (« truck driver with the pelvic flip ») (Berland, 1986 : 38), et d'être surnommé « Elvis the Pelvis » (Le Moal, 2008 : 797). Elvis Presley fait sa première apparition au *Ed Sullivan Show* en 1956. La charge sexuelle de ses mouvements de bassin, lorsque le cadrage de la caméra permet de l'observer, pousse le chroniqueur du *New York Times* Jack Gould à commenter : « When Presley executes his bumps and grinds, it must be remembered by the Columbia Broadcasting System that even the 12-year-old's curiosity may be overstimulated » (Martin, 1995 : 60). C'est qu'à cette époque, l'accessibilité de l'imagerie sexuelle présentée à la télévision par Presley préoccupe l'opinion publique, surtout quant il s'agit de jeunes admiratrices de race blanche, issues de la classe moyenne (Martin, 1995 : 59) (traduction libre).

Dans les années 60, un autre chanteur marquant de la musique, « soul » cette fois-ci, met la danse de l'avant à la télévision. Très jeune, James Brown (1933-2006) cherche à gagner sa vie avec la danse :

He dances to entertain from the beginning, he was doing the flashiest thing possible. So, very early he learned to value any tricks of a showman. The lessons he learned as a young guy, scoffling for money, are what he evolved later on to his more professional dancing style. (George en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991)

Pour susciter les gains financiers, la danse de Brown cherche à divertir l'auditoire. Selon M.C. Hammer (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991), lui-même chanteur issu de l'industrie américaine, la danse est un talent propre aux grands artistes de variétés (« entertainers ») comme Brown. En ce sens, la danse sert à divertir dans le but de générer des profits.

Puis, un autre chanteur doté d'un talent de danseur fait sa marque : Michael Jackson (1958-2009), vedette planétaire de la chanson populaire (voir p. 44). Jackson aurait contribué à la création de chacune de ses prestations de danse en collaboration avec des chorégraphes de renoms comme Michael Peters, Vincent Paterson, Gregg Burge, Jeffrey Daniels, etc.

(Billman, 1997 : 364). Il débute très jeune comme chanteur et danseur au sein du groupe les Jackson Five, signé par l'étiquette Motown et composé des frères aînés de la famille Jackson (Billman, 1997 : 364). Ce n'est pas un entraînement formel en danse, mais bien l'observation de danseurs vedettes comme Fred Astaire et James Brown qui ont inspiré la pratique du jeune Michael : « Growing up as a member of the Jackson Five, Michael was inspired by Fred Astaire but never received any formal training. While touring, young Michael began to pick up dance expertise observing such style-setting rock performers as James Brown » (Billman, 1997 : 364). Force est de constater que, par le biais de la télévision, certaines vedettes de la musique populaire ont influencé les chorégraphies de chanteurs-euses subséquentes. Avec l'émergence de la forme vidéoclip, cette influence s'applique directement à l'objet de la présente étude.

2.2 L'apparition du vidéoclip

Le vidéoclip est né de l'union des industries du disque et de la câblodistribution (Chamberland, 1999 ; Saint-Laurent, 2009). Au moment où « l'Occident traversait l'une de ses pires crises économiques à la fin des années 1970 et au début des années 1980 » (Chamberland, 1999 : 80), la chanson populaire décline. Alors que les tournées coûtent trop chers, la formule vidéoclip permet de « diffuser à bas prix des spectacles » et de faire la promotion d'albums (Duquet, 1991 : 12). Diffusé par les chaînes de télévision spécialisées, le vidéoclip cherche à mousser les ventes d'un artiste de la musique (Duquet, 1991), soit par le biais de l'achat de chansons, d'albums, de billets de concerts, de produits dérivés, etc. L'invention redonne un élan à l'industrie musicale et se révèle très lucrative pour l'industrie du disque en Amérique du Nord (Duquet, 1991), qui, en 1988, détient plus du deux tiers du marché mondial du vidéoclip (Deville et Brissette, 1988).

Selon Billman (2002), l'arrivée du vidéoclip cherche à pallier le manque de visibilité des artistes de la chanson, provoqué par la disparition des émissions de variétés télévisées (p. 14). « Music videos are created to sell records » affirme le chorégraphe de vidéoclip Michael Kidd en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now* (1991). La promotion des artistes grâce au nouveau médium suit donc un objectif commercial. De son côté, Blanco

Borelli (2012) précise différentes fonctions des chorégraphies de vidéoclips: « Music video dance is made exclusively for mediation, circulation, and transmission in service of corporate and celebrity capital » (p. 54). En plus d'aider à la vente d'albums, cette nouvelle forme de divertissement populaire (« popular entertainment ») (Allen, 1991 : 28) devint un succès commercial en soi (Billman, 1997).

Le vidéoclip est constitué d'une triple alliance : la musique, les paroles, les images. Pour St-Laurent (2009), auteur du mémoire *Les particularités narratives et esthétiques des différents genres de vidéoclips*, il s'agit d'une forme culturelle post-moderne. L'auteur soulève le caractère non linéaire du vidéoclip, sa tendance à utiliser le pastiche, ses images décontextualisées de leurs particularités historiques et ses emprunts aux films d'avant-garde. Le vidéoclip mettrait de l'avant « le discontinu, l'analogique et le symbolique » (p. 43). Selon cette idée, le professeur de l'Université Laval spécialisé en sémiologie et en phénoménologie Patrick Roy (2006), affirme également que la « non-cohérence » du montage d'un vidéoclip, c'est-à-dire lorsque les images présentées ne suivent pas de chronologie, serait intentionnelle.

Parmi les précurseurs du vidéoclip, le travail du réalisateur de films musicaux Berkeley (voir 2.1.1 *Dans les films*) semble avoir influencé la forme : « Berkeley was the first director to create movement through editing and camerawork, rather than traditional staging » (Monder, 1998 :11). Son travail chorégraphique n'existait que sur film, car les images captées ne sauraient être présentées sur scène (« proscenium stage ») (Siebens, 1998). En plus de la signature de réalisateurs comme Berkeley, certaines avancées technologiques ont précédé l'arrivée du vidéoclip.

Selon Billman (1997), les ancêtres du vidéoclip comptent les « soundies » des années 40, de courts films de prestations chantées accompagnées de danseurs-euses en toile de fond (p. 85) (traduction libre). Les « soundies » seront éventuellement présentées à la télévision. Puis, les années 50 voient l'apparition du « Scopitone », un jukebox visuel (Billman, 2002). Les deux formules consistaient à utiliser la danse comme une illustration de la chanson ou des paroles. Le rapport frontal (« old proscenium style ») était respecté et la présentation était filmée avec

peu de caméras, peu d'angles différents et peu d'effets techniques (Billman, 1997 : 157) (traduction libre).

En 1964, deux films s'inscrivent dans l'esthétique du vidéoclip à venir : le court métrage promotionnel *House of the Rising Sun* du groupe *The Animals*, et le film musical du quatuor *The Beatles, A Hard Days's Night* (St-Laurent, 2009). En 1975, la vidéo *Bohemian Rhapsody* de Queen montre de nombreuses images des membres du groupe sur fond de trame musicale (Billman, 2002), ainsi que des trucages onéreux pour l'époque (St-Laurent, 2009). Toutefois, la commercialisation et la popularité du vidéoclip surviennent grâce à la chaîne américaine *MTV*, née en 1981 (Billman, 1997) (voir 1.2.3 *Le vidéoclip*). À cette époque, l'image de l'artiste est mise de l'avant afin d'atteindre une popularité rapide et optimale (Papieau, 2010), c'est-à-dire que la « mode des clips privilégie l'apparence physique [de l'artiste] et le mouvement (chorégraphie) » (p. 123). Selon Billman (1997), le vidéoclip présente la meilleure opportunité pour les créateurs de danse depuis l'invention de la caméra (p. 154).

2.3 La danse de vidéoclips

Dans les années 90 et au début des années 2000, les vidéoclips présentaient des vocabulaires de danses populaires comme le hip hop, la salsa, le breakdancing, les « step show routines » associées aux fraternités afro-américaines, et certains mouvements issus des arts martiaux (Billman, 2002). La chorégraphie de vidéoclip pourrait être imitée par ses admirateurs seulement grâce à la mémorisation : « In very few instances, ballet, modern, or jazz dance have been used. These [music videos] are pop works, created for the 15-minutes-of-fame culture. The choreography is learned by millions of young people, who can perform the extensive routines from memory » (Billman, 2002 : 14). Ainsi, les spectateurs – dont ceux qui deviendront à leur tour des chanteurs-euses populaires – parviennent à partager l'expérience corporelle de leur idole grâce à la reproduction de la chorégraphie (Blanco Borelli, 2012). Pour Blanco Borelli (2012), cette reproduction permet l'investissement de la relation admirateur/vedette et la reconnaissance des admirateurs entre eux. Une entreprise auxiliaire à la production de la célébrité de la vedette apparaît alors : il s'agit d'une culture propre aux admirateurs (« fan culture »).

Pour le critique de musique Nelson George (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991), la danse de vidéoclips provient de ce continuum d'imitations des danses associées aux prestations musicales médiatisées. L'esprit (« the soul ») des danses de James Brown et la précision des pas du Motown seraient les premières influences de la danse de vidéoclips (*Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991). Comme Michael Jackson l'a fait avec la danse de Fred Astaire et James Brown (Le Moal, 2008), le chorégraphe de vidéoclips hip hop Luther Brown (en entrevue avec Smith, 2013) affirme avoir imité les chorégraphies des émissions télévisées *Soul Train* et *Solid Gold* dans sa jeunesse. Cet apprentissage autodidacte est à l'origine de ses activités professionnelles (Brown en entrevue avec Smith, 2013). À partir de l'imitation de danses popularisées grâce à la télévision et aux vidéoclips, chaque génération s'approprie les mouvements à succès (George en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991). Le chorégraphe Vincent Patterson (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991) attribue d'ailleurs une fonction sociale à la danse de vidéoclip américaine:

It takes someone like Madonna or Michael Jackson or M.C. Hammer or Janet Jackson to take something that is happening in the club and that middle America is not exposed to and all of a sudden bring it to the mass and say *this* is what is happening in America right now! It trully is dance in America.

Dans les cas de Madonna et Michael Jackson par exemple, la danse de vidéoclips peut servir à démontrer leurs habiletés ou encore à affirmer leur crédibilité populaire (« street cred ») : le vidéoclip VOGUE (1990) de Madonna montrait les dernières tendances observées dans les boîtes de nuit par exemple (Buckland et Stewart, 1993). D'après le chorégraphe Michael Peters (BEAT IT, 1982), la danse sert la narration et la transmission de l'envie de danser (Dance Magazine, octobre 1984 dans Billman²⁴, 1997 :155).

Notre revue de littérature n'a pas permis de circonscrire une définition claire de la danse de vidéoclips. Mis à part les nombreux ouvrages de référence sur la danse publiés avant l'apparition du médium (Desrat, 1895 ; Baril, 1964 ; Compan, 1979), cette recherche s'est révélée infructueuse à plusieurs reprises. Ni l'encyclopédie *The International Encyclopedia*

²⁴ L'ouvrage de Billman est une encyclopédie (*Film Choreographers and Dance Directors : An Illustrated Biographical Encyclopedia with a History and Filmographies, 1893 Through 1995*) : il regroupe donc les propos de différents auteurs au sujet du rapport entre la danse et le cinéma, à travers tout le XX^e siècle.

of Dance (Cohen, 1998), ni *The Oxford Dictionary of Dance* (Craine et Mackrell, 2000), ni même le *Dictionary of Dance Words, Terms and Phrases* (Macpherson, 1996) ne mentionnent la danse de vidéoclips. Le répertoire *Dance Film and Video* (Chapman, 1992) inclut une rubrique intitulée « popular social dance », mais ne fait en aucun cas mention du vidéoclip ou de sa danse. De son côté, le Dictionnaire de la danse de Le Moal (2008) n'inclut pas de définitions en soi, mais énonce le « style « clippé » (inspiré des clips télévisés) » du danseur et chorégraphe Philippe Decouflé²⁵ (Le Moal, 2008 : 736-737). Finalement, une section biographique dédiée à Michael Jackson offre davantage d'éléments au sujet des chorégraphies de vidéoclips, entre autres ses collaborations avec le chorégraphe Michael Peters. C'est que Jackson aurait contribué à transformer à la fois le médium (Billman, 1997) et la danse qui s'y trouve (Dodds, 2001 : 50) (traduction libre). Les écrits à son sujet permettent donc d'enrichir la présente revue de littérature.

Michael Jackson

Le Moal (2008) souligne la contribution de Michael Jackson au « clip », soit « une véritable narration autonome, où la danse, le chant, les effets spéciaux et l'énergie communiquent au spectateur l'envie de bouger de la même manière » (p. 224). La danse de Jackson, un amalgame de « breakdance, rock et de disco dancing, [ses] triple et quadruple pirouettes [ses] poses gelées et [son] moonwalk » (Le Moal, 2008 : 224) lui aurait attiré les félicitations de danseurs de renom tel Fred Astaire, H. Pan et Gene Kelly (Le Moal, 2008 : 224). Selon Georges (en entrevue dans *Dance in America : Everybody Dance Now*, 1991), l'alliance d'un réalisateur issu du domaine commercial (Martin Scorsese) et d'un chorégraphe de danse théâtrale établi (Michael Peters) aurait mené au succès de BEAT IT (1982). La même équipe produisit THRILLER (1982), un vidéoclip à l'image d'un court métrage (13 minutes et demi) qualifié en 1999 de meilleur vidéoclip à n'avoir jamais été réalisé (Tannenbaum, 1999). Toutefois, l'important succès du vidéoclip VOGUE (1990) mentionné par la littérature affirme l'ascendane d'une autre vedette de la chanson sur la forme vidéoclip : Madonna.

²⁵ Chorégraphe, directeur artistique, réalisateur et danseur contemporain d'origine française.

Madonna

Selon Dodds (2001), tant THRILLER (1982) que VOGUE (1990) démontrent des chorégraphies « complex and virtuosic » (p. 50). Alors que Michael Jackson saisit son entre-jambe dans un mouvement chorégraphique, Madonna utilise l'imagerie sexuelle abondamment. Banes (2007) qualifie la vedette féminine de précurseur du mouvement féministe *Riot grrrl*²⁶, apparu aux États-Unis dans les années 90. Léonard (2007) attribue la naissance du mouvement à des musiciennes de la scène « indie rock » américaine (ex. : *Bratmobile*, *Bikini Kill* et *Huggy Bear*) associée à la troisième vague du féminisme. *Riot Grrrl* serait l'expression d'un désir de « leadership » féminin concernant les droits des femmes²⁷. L'association entre l'image sexualisée, inspirée entre autres de l'inversion des stéréotypes de genre, et la musique de Madonna, propulsée par l'imagerie de *MTV*, serait au cœur de son succès: « Madonna's rise to stardom had as much to do with *MTV* airplay of her visual iconography as a postfeminist "bad girl," including her sexual subject matter, as with her music » (Banes, 2007 : 329).

Dans *Envisioning Dance on Film and Video* (Mitoma, 2002), Billman suggère une description de mouvements dansés par certaines chanteuses populaires :

Pounding feet into the floor and jabbing at the air with taut arm movements, punctuating with bent knees and thrusting hips, the softness of the girl singers of previous decades has turned sexually aggressive. Led by Madonna (and the first she grabbed her crotch), it was fueled by Janet Jackson, transformed from a soft-fleshed, innocent girl to buffed and buxom woman. Some of the other leading female pop singers of 2001 (Britney Spears, Christina Aguilera, Jennifer Lopez) are « playfully carnal », provocatively dressed vixens – dancing women in control. (p. 19)

Monnot (2009) abonde dans le même sens que Billman. Selon l'auteure française, de nos jours, la « chanteuse érotisée » montrerait une agressivité sexuelle dans sa danse, véhiculée par la diffusion massive des vidéoclips (p. 124).

²⁶ Selon Marion Leonard (2007) de l'université de Liverpool, le « girl power » (mentionnée en 1.1 *La chercheuse*) trouve son origine dans le mouvement *Riot Grrrl*.

²⁷ Selon Léonard (2007), le mouvement cherche à s'éloigner d'une démarche où les idées de certaines dirigeantes seraient reçues passivement, adoptée sans discussion par les adeptes. Il ne s'agit pas de défendre une vision féministe unique, mais bien au contraire, de développer la prise de position individuelle et l'apparition d'une variété de discours. Il s'agit donc d'encourager l'affirmation de soi de la femme contemporaine.

En somme, pour pallier le manque d'études, de définitions et d'écrits descriptifs au sujet de la danse de vidéoclips, nous nous attarderons à chacune des composantes chorégraphiques de celle-ci.

2.3.1 Plusieurs genres, et donc, plusieurs styles

Pour documenter les sujets du genre et du style (2.3.1), de la technique (2.3.2) et de l'esthétique de la danse de vidéoclips (2.3.3), les notions ont été abordées de façon générale d'abord (ex. : *Le style en danse*), puis, dans la mesure où la littérature consultée le permettait, de façon spécifique (ex. : *Le style de la danse de vidéoclip*).

Le genre en danse

De façon générale, les genres de danse seraient des manifestations physiques de savoirs spécifiques, de croyances, d'idées, de techniques, de préférences ou de valeurs reliés à des traditions particulières et à des conventions de production et de réception des propositions dansées (Adshead *et al.*, 1988). L'influence de certaines caractéristiques sociales sur la danse de vidéoclips, un phénomène culturel américain inspiré des danses sociales (Patterson en entrevue dans *Dance in America : Everybody Dance Now*, 1991), nous paraît probante. De façon concrète, la distinction des genres de danse s'effectue à partir des similarités marquantes des composantes dansées, comme les structures ou les patrons (Adshead *et al.*, 1988).

Trois chorégraphes de vidéoclips des années 80-90 (Abdul, M.C. Hammer et Perez), questionnés lors d'un épisode de la série documentaire *Dance in America : Everybody Dance Now* (1991), affirment s'inspirer des genres de danse artistiques suivants : la danse moderne (Abdul ; M.C. Hammer), le ballet (Perez) et la danse jazz (M.C. Hammer ; Perez). Mais certaines danses sociales comme la danse à claquettes (Abdul ; Perez) et la danse africaine (M.C. Hammer) ont également été mentionnées comme des inspirations.

En entrevue dans *Dance in America : Everybody Dance Now* (1991), la chorégraphe Rosie Perez précise son processus de création. Elle utilise les compétences techniques de ses

danseuses (dans différents genres de danse artistique comme le ballet et le jazz, ou encore dans la danse sociale comme la claquette) et y ajoute son propre vocabulaire issu du genre hip hop. Tel qu'abordé en 2.3 *La danse de vidéoclips*, l'usage des danses sociales dans les chorégraphies de vidéoclips viserait l'apprentissage des admirateurs (Billman, 2002). On peut penser que l'apprentissage des danses sociales est plus accessible à tout un chacun que celui des genres de danse artistique (ex : ballet, danse moderne, etc.). Qu'il s'agisse de différents genres de danse artistique ou plutôt de danses sociales, les chorégraphies présentées dans les vidéoclips feraient appel non pas à un genre précis, mais bien à de multiples genres de danse.

Le documentaire mentionné précédemment (*Dance in America : Everybody Dance Now*, 1991) précise trois influences de genre des chorégraphies de vidéoclips : «... [music video] dance is influenced by spectacular Hollywood musichalls [sic], by the souls and steps of James Brown and the precision steps of Motown, and by street dance of every descriptions ». La danse des films musicaux (« musical films ») d'Hollywood (2.1.1 *Dans les films*) et de James Brown (2.1.2 *À la télévision*) ont tous deux été abordés précédemment, mais qu'en est-il de la « street dance » ?

Le genre hip hop

L'expression « street dance » est associée au genre hip hop (Mr. Wiggle en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991), un genre prédominant dans la littérature lorsqu'il est question de la danse de vidéoclips. Luther Brown (en entrevue avec Smith, 2013), chorégraphe de vidéoclips, fait référence au « street dance » originaire de sa Jamaïque natale comme un des deux genres qu'il choisit de combiner, l'autre étant celui des chorégraphies de films musicaux visionnés à répétition dans sa jeunesse. Selon l'écrivain et historien de la danse Pastori (1984), les vidéoclips auraient influencé la popularité du hip hop, particulièrement le style « breakdance ». Le danseur Mr. Wiggle (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991) affirme que les vidéoclips des chanteurs et chanteuses tels Janet Jackson, Michael Jackson et Paula Abdul sont constitués de différents

styles du genre hip hop (« breaking²⁸, popping²⁹, locking³⁰ » et « voguing³¹ »). Même si les vedettes mentionnées ne nomment pas leur danse ainsi, il s'agirait de la même chose : « They won't call it breaking... [they will call it] « streetjazz » [maybe] but whatever they call it, it's still the same thing, [it] comes from the same root. » (Mr. Wiggle en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991). La racine dont parle Mr. Wiggle, c'est le genre hip hop.

Pour M.C. Hammer (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991), le hip hop est constitué d'une combinaison de plusieurs « variétés » de danses, dans le but de s'éloigner des restrictions de la technique et des attentes relatives à un genre précis. La journaliste spécialisée en danse Marie-Christine Vernay (1998) abonde en ce sens : « Le hip hop s'amuse à s'inspirer de tout ce qui lui plaît. En intégrant de nombreuses techniques, il s'enrichit et le danseur a de plus en plus de gestes et de mouvements à sa disposition » (p. 16). L'auteur liste la capoeira, le flamenco, la danse africaine, la danse indienne, la danse contemporaine, le jazz et le butoh comme des « techniques » récupérées par le hip hop (Vernay, 1998). Nous entendons cette liste comme une énumération de genres de danse et non pas de techniques, considérant que le terme « technique » semble ici utilisé pour différencier les habiletés propres au genre (Kimmerle et Côté-Laurence, 2003).

Avant d'aborder la notion de style en danse, soulignons une caractéristique intrinsèque au genre hip hop : le rapport de proximité entre danse et musique décrit comme « "music funky" [...] the body just goes with it » (Perez en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991). Cette particularité convient spécifiquement à la nature de la danse de vidéoclips qui constitue un moyen efficace pour transmettre le désir de se mouvoir

²⁸ « An energetic style of street-dancing, developed in the United States by urban youth » (Macpherson, 1996 : 20). « La danse se caractérise par son aspect acrobatique et des figures au sol » (Le Moal, 2008 : 701).

²⁹ Popping ou « Pop : contraction du corps, du cou jusqu'aux jambes. Sert de base à la robotique qui se compose de mouvements saccadés à l'image du robot ou d'un automate. » <http://nuticiel.ac-corse.fr/EPS/biblio/giovannon4.htm>

³⁰ À partir d'une « position » du motard, dos courbé, coudes sortis et poignets devant », le locking (ou Lock) est composé, entre autres « d'imitations rapides des mouvements du rire », « de regards du danseur appuyé par le pointage du doigt (en référence à « l'oncle Sam ») » et de « mouvements rapides des bras, les coudes repliés comme des mouvements d'ailes » <http://nuticiel.ac-corse.fr/EPS/biblio/giovannon4.htm>

³¹ « Vogueing : nom du magazine de mode Vogue. Danse de poses à la façon des mannequins et des modèles. Inventée par un groupe de transsexuels noirs du Bronx. » <http://nuticiel.ac-corse.fr/EPS/biblio/giovannon4.htm>

(Le Moal, 2008). Buckland et Stewart (1993) précisent d'ailleurs que le genre de danse présenté par le vidéoclip correspondrait parfois au genre musical de la chanson.

Le style en danse

En danse, certains auteurs (Sontag, 1983 ; Madden tel que cité par Preston-Dunlop, 1995) parlent du style comme de la signature du chorégraphe. Parfois, le style est associé à l'interprétation du danseur (Madden tel que cité par Preston-Dunlop, 1995), soit à ses caractéristiques personnelles et artistiques (Preston-Dunlop, 1995) ou encore à son attitude (Lange, 1975). En ce sens, le chorégraphe Anthony Thomas (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991) qualifie la danse de Janet Jackson de « sassy, sexy, tight, sharp », et dit avoir cherché à engager des danseurs capables de rendre ce style. Pour Lewis (1984), le style fait référence à la spécificité de l'action musculaire, du phrasé et des qualités des mouvements exécutés. Holm (tel que citée par Sorrell, 1976) soumet elle aussi une définition globale du style : il serait constitué de formes caractéristiques applicables à tous les aspects d'un travail pour assurer sa cohérence. Finalement, pour distinguer les styles, Blom et Chaplin (1982) proposent de les comparer entre eux.

Le style de la danse de vidéoclips

Alors que le genre différencie les danses sur la base de caractéristiques générales, le style amènerait plutôt une contribution distincte et importante au genre auquel il s'associe (Adshead *et al.*, 1988 : 73). La littérature suggère que la danse de vidéoclips s'apparente au genre hip hop (voir *Le genre hip hop*, p. 47). Il est possible de penser retrouver différents styles du genre hip hop dans le contenu chorégraphique des productions. Par exemple, lorsque Mr. Wiggle (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991) mentionne le « breaking », le « popping », le « locking » et le « voeguing », il est question de styles du genre hip hop³². Lorsqu'Abdul (en entrevue dans *Dance In America : Everybody*

³² Les différents styles de danse énumérés sont issus la culture hip hop créée par les jeunes hispanophones et afro-américains de New York vers la fin des années 60, puis popularisés à l'international à la fin des années 70 (Craine et Mackrell, 2000).

Dance Now, 1991) parle d'une inspiration Bob Fosse³³, il s'agit d'un style associé au genre de la danse jazz.

Dans le cadre d'une étude sur la danse de vidéoclips actuels, se fier aux maigres informations avancées par une littérature datant d'avant les années 2000 ne paraît pas suffisant pour définir le style de la danse de vidéoclips. Or, les informations présentées constituent la totalité de ce que la revue de littérature a permis de découvrir. Bien qu'elles renseignent notre démarche, ces informations n'illustrent peut-être pas la teneur des genres et des styles de la danse de vidéoclips actuels. De plus, le manque de littérature récente réitère la nécessité d'examiner les chorégraphies de vidéoclips des dernières années (2009 à 2012) car, si l'on se fie aux propos d'Adshead *et al.* (1988) mentionnés plus tôt, les genres de danse – et donc les styles affiliés – reflèteraient valeurs, préférences et techniques liées aux traditions et aux conventions d'une époque.

2.3.2 Sa technique

La technique en danse

Pour certains, la technique en danse paraît foncièrement liée à un genre (Perez en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991 ; Kimmerle et Côté-Laurence, 2003) ou encore à un style (Chmelar et Fitt, 1991 ; Stanton tel que cité par Preston-Dunlop, 1995 ; Bird tel que cité par Preston-Dunlop, 1995). Elle est associée à un savoir-faire (Robinson, 1988; Godard en entrevue avec Louppe, 1992), au contrôle et à la capacité du danseur de bouger (Mackrel tel que citée par Preston-Dunlop, 1995 : 143), et ce, d'une « bonne » manière (Cunningham, 1994 : 35). Il s'agirait de la somme des habiletés acquises par le danseur (Kimmerle et Côté-Laurence, 2003), notamment l'éveil de la sensibilité et l'apprentissage du « plaisir de la sensation » (Pujade-Renaud, 1976 : 65), la qualité du mouvement ainsi que l'alignement nécessaire à la prévention des blessures et à l'exécution de la chorégraphie (Chmelar et Fitt, 1991). Pouillaude (2009), philosophe et critique de danse

³³ Bob Fosse (1927-1987) a étudié les claquettes, l'acrobatie et le jazz. Avant de danser et de chorégrapier de nombreux spectacles à Broadway et la télévision, il débute sa carrière dans les vaudevilles, les cabarets et les boîtes de striptease. « Sa marque personnelle [...] se caractérise par un style accentué, syncopé, sensuel, mettant l'accent sur les détails et sur l'isolation, qu'il utilise avant même de bouger à partir d'une position initiale souvent excentrée. » (Le Moal, 2008 : 166).

français, associe la technique en danse à l'appropriation de gestuelle jusqu'à ce qu'elles deviennent une habitude :

...le terme de « technique » vient désigner la capacité d'un individu à s'incorporer, à faire rentrer dans ses muscles, ses nerfs, ses tendons et son squelette même, les entités gestuelles constitutives d'une technique de danse donnée, la capacité à faire de ces entités gestuelles de véritables schèmes sensori-moteurs qui à force d'entraînement et d'habitude, deviendront de simples automatismes. (p. 314)

La technique vise à « étendre les limites du corps » (*Premiers pas en danse moderne*, 1988 : 37) et à « parler » (« to speak in dance ») avec ce dernier (Graham tel que citée par Preston-Dunlop, 1995 : 162). Elle se transmet lors de cours ou d'ateliers dans « l'espace ordinaire du studio [...] le lieu même où s'inventent et se transmettent les techniques de danse (bien souvent) indépendamment de tout projet spectaculaire » (Pouillaude, 2009 : 310). Finalement, la définition suivante résume un ensemble d'habiletés corporelles visées par la technique en danse, ainsi que son principal objectif, soit de rendre un style précis : « dance technique [is] the integration of the muscular, cardiovascular, psychologic, and neurologic elements of the body in such a way that optimal expression of a particular style of dance is achieved » (Chmelar et Fitt, 1991 : 81). On peut croire que la présence sommaire de descriptions de la technique en danse dans la littérature reflète la tradition d'un apprentissage physique et non intellectuel.

La technique de la danse de vidéoclips

Concrètement, aucun document consulté n'a permis d'identifier de caractéristiques propres à la technique mobilisée par la danse de vidéoclips. À la lumière de notre revue de littérature, on pourrait croire qu'il s'agisse de la technique associée au genre prédominant, soit le genre hip hop (voir 2.3.1 *Plusieurs genres, et donc, plusieurs styles*). En 1991, la chorégraphe de vidéoclips Rosie Perez (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991) suggérait la boîte de nuit comme lieu d'apprentissage de la technique du genre hip hop. De nos jours toutefois, les cours de danse hip hop offerts par des professeurs dans des centres de danse abondent³⁴.

³⁴ Notamment ceux donnés par les centres Millenium Dance Complex et Debbie Reynold' Studio de Los Angeles (voir 1.1 *La chercheure*).

2.3.3 Son esthétique

À notre connaissance, l'esthétique de la danse de vidéoclips n'était pas documentée. Ainsi, l'esthétique du vidéoclip a été fouillée de façon plus large pour répondre aux besoins de l'étude. Voici les sous-thèmes découverts : l'esthétique des films musicaux, l'iconographie populaire, le rapport image/musique, le montage, l'onirisme, la porno-chic et le courant bling-bling.

L'esthétique des films musicaux

Pour le docteur en études cinématographiques Martin Barnier (2008), « [l]a naissance d'un genre cinématographique se lit souvent dans les formes scéniques préexistantes » (p. 3). Dans les années 80, Billman (1997) qualifie le vidéoclip américain de version compacte du film musical (« movie musical », p. 157). L'aspect spectaculaire de ces productions aurait donc influencé l'esthétique du vidéoclip (*Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991).

La danse des films musicaux était filmée par quelques caméras dans un rapport frontal et accompagnée de quelques effets spéciaux (Billman, 1997 : 157) (traduction libre). L'arrivée du vidéoclip bénéficie du support vidéo et éventuellement d'outils techniques comme le montage numérique. Dès lors, les chorégraphes et les réalisateurs doivent changer la façon de filmer la danse (Billman, 1997). Le chorégraphe Patterson (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991) soulève tout le potentiel de ces procédés vidéo : « flashes, quick cuts, shoped up editing » peuvent être utilisés comme facteurs de puissance, d'excitation et d'énergie. Cunningham et Lesschaeve (1985) parlent de « video dance-dynamics ». Martin Scorsese, réalisateur, résume de la façon suivante l'importance de la caméra pour la danse de vidéoclips : « Maybe the video itself is the dance » (1991 dans Billman, 1997 : 158). Conçue en collaboration par le réalisateur et le chorégraphe, cette danse ne connaît pas d'existence sur la scène (« no stage existence ») (Lockyer, tel que cité par Preston-Dunlop, 1995 : 32) (traduction libre).

L'iconographie populaire

Le gros plan ferait référence à une iconographie populaire (« pop iconography ») associée aux vidéoclips et à la photographie (Dodds, 2001 ; Banes, 2007). En ce sens, on pourrait penser que la formation spatiale adoptée par Michael Jackson et ses danseurs dans *THRILLER* (1982) et maintes fois répétées par d'autres vidéoclips, fait également référence à une iconographie populaire : « a single dancer out front, with a phalanx of dancers in the rear echoing steps » (Farley, 2000). Pour Goodwin (1992), le vidéoclip de musique populaire cherche à évoquer l'excitation d'une performance musicale en direct. Selon l'auteur, les chansons populaires sont généralement formulées à la première personne et composées dans le but d'interpeller individuellement chaque auditeur/spectateur. La mise en image de ces chansons mènerait donc à la transgression du 4^e mur³⁵, propre au cinéma ou à la télévision. Alors que le chanteur ou la chanteuse regarde l'objectif de la caméra, ce dernier dicte l'endroit où le regard du spectateur se posera (Dowdeswell, 1993 tel que citée par Preston-Dunlop, 1995). Dowdeswell (1993 tel que citée par Preston-Dunlop, 1995) mentionne l'exemple du vidéoclip *RUNNING UP THAT HILL* (1985) de Kate Bush où la caméra place le spectateur, selon elle, dans la peau d'un autre performeur : il s'agirait d'une manipulation du spectateur (« viewer manipulation », p. 574). De cette façon, les plans de caméra façonnent les chorégraphies.

Le rapport image/musique

Pour le critique de musique George (en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991), la danse de James Brown rejoignait l'esthétique de ses chansons : « James Brown really articulated the aesthetic of soul music, of great emotionalism, raw (really) in your face presentation ». En ce qui a trait à la danse de vidéoclip, elle servirait à renforcer le lien entre l'audible et le visuel (Atkins en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991). En d'autres termes, elle illustrerait les paroles ou les thèmes des chansons (Billman, 1997 : 157). Le chorégraphe Peter (1991) confirme que les paroles de *BEAT IT* (1982) étaient au cœur du concept des chorégraphies du vidéoclip. Elles se devaient de raconter l'histoire de la chanson. Pour Chamberland (2000), la combinaison de l'audible et du visuel favoriserait la saisie globale par les sens, et non pas la compréhension logique du

³⁵ Le 4^e mur sépare l'acteur du spectateur : l'action présentée se déroule comme s'il n'y avait aucun témoin.

vidéoclip. L'auteur souligne aussi la surcharge, une « surenchère intensive d'images qui saturent l'œil et [une] accélération du rythme qui fait dresser l'oreille vers l'écran » (p. 364). De son côté, Roy (2006) précise que la pulsation musicale renforcerait l'image du vidéoclip.

Le montage vidéo

L'exemple du réalisateur Jeffrey Hornaday, favorable – dès les années 80 – au montage d'une variété d'angles de caméra rapide pour former un collage, témoigne des possibilités uniques du montage (Billman, 1997). Par exemple, montrer une pirouette en sept angles différents d'une fraction de seconde chacun met l'urgence de l'avant et brouille le mouvement : « Thus, the dance movement itself is blurred; the urgency of the moment is prominent » (Davies Cox, 1985 tel que cité par Billman, 1997 : 161). De plus, un tel montage donnera l'impression qu'un plus grand nombre de pirouettes est réalisé. Peu importe les choix du montage, il semble être un élément incontournable des chorégraphies de vidéoclips qui se voient ainsi attribuer un phrasé chorégraphique interrompu (« interrupted flow ») (Davies Cox, 1985 tel que cité par Billman, 1997 : 161 ; Preston-Dunlop, 1995 : 575), saccadé et rapide.

Le montage a un impact notable sur la séquence de danse, au point où le spectateur risque de ne plus pouvoir la reconnaître (Lather et Atkins en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991). Il reconstruit complètement la séquence rythmique visuelle (Dowdeswell, 1993 tel que citée par Preston-Dunlop, 1995). Pour Scanlan (1984 tel que citée par Billman 1997), le montage exhaustif propre au vidéoclip s'apparente à une boucherie chorégraphique. Ce massacre crée une suite de poses : « To butcher the choreography to four counts, four counts, four counts – that's posing » (p. 158). Billman (1997) et Scanlan (1984 tel que citée par Billman, 1997) questionnent même la compétence des danseurs, car peu de séquences de mouvements sont finalement visibles dans le vidéoclip. Des critiques de film (non-répertoriés par l'auteur) parlent d'un style de montage *MTV* qui amenuiserait la force de la danse (Billman, 1997).

Les possibilités technologiques influencent l'esthétique de la danse présentée dans les vidéoclips. Dans un lexique des mots de la danse, Preston-Dunlop (1995) répertorie quelques

procédés: « reflect and counterpoint »³⁶, « pixillation and retrograde »³⁷, « active and passive observer »³⁸, « zooming in »³⁹. Les divers procédés de mise en image donneraient de l'importance à l'un ou l'autre des interprètes, et influenceraient conséquemment le processus d'identification de l'auditoire envers les danseurs mis en évidence (« identify to », Lockyer tel que cité par Preston-Dunlop, 1995 : 574).

L'onirisme

Selon le professeur de communication et réalisateur du documentaire *Dreamworld 3*, le mandat du vidéoclip est de mettre en image des fantasmes afin de divertir et de promouvoir la musique des artistes présentés (Jhally, 2007). Il ne s'agit pas d'endosser la réalité, mais bien de faire rêver. Perez (tel que citée par Billman, 1997), confirme cette thèse : «...when you dream, you dream so rapidly, so fast, so therefore the movement has to be the same thing. It has to hit you and go, hit you and go, hit you and go » (p. 158). Ainsi, la rapidité et l'impact des mouvements des chorégraphies de vidéoclips seraient chorégraphiés selon une esthétique onirique. Mais pour St-Laurent (2009), la « fiction onirique » (p. 64) constitue un genre de vidéoclip à part entière, reconnaissable grâce à une « fréquente utilisation des fondus enchaînés, qui favorisent le flou temporel et qui rendent davantage l'impression de rêve que la coupe franche » (p. 51). L'esthétique du rêve ferait référence au surréalisme ou à l'expressionnisme (p. 52).

La porno-chic

L'esthétique appelée porno-chic a connu un essor grâce aux campagnes publicitaires de plusieurs grands couturiers européens des années 90. Il s'agit de la représentation du pornographique dans un contexte artistique ou culturel : « Porno-chic is not porn, then, but the representation of porn in non-pornographic art and culture [...] the postmodern

³⁶ « The camera movement going with or against the dancer's movement, in space or time. » (Michelle Fox, 1991 dans Preston-Dunlop, 1995 : 500).

³⁷ « Photographing the dancer at 1 shot per second, giving an interrupted rythm to the dance ; and backwards giving a view never possible in reality. » (Michelle Fox, 1991 dans Preston-Dunlop, 1995 : 500).

³⁸ « The camera, shifting from passive in long shot, full view of the dance, to active in close up by « choosing » what to observe. » (Jayne Dowdeswell, 1993 dans Preston-Dunlop, 1995 : 574).

³⁹ « Using a zoom lens to « home in » on one point or performer, which the viewer is then able to see intimately and invited to identify with; illustrated by Yolande Snaith's and Terry Braun's « Step in Time Girls » (1988). » (Jayne Dowdeswell, 1993 dans Preston-Dunlop, 1995 : 574).

transformation of porn into mainstream cultural artefact for a variety of purposes including, [...] advertising, art, comedy and education » (Mc Nair, 2002 : 61). Pour Poulin (2005), la porno-chic constitue l'esthétisation des codes pornographiques et fait référence aux personnages, aux dialogues, à l'éclairage, aux lieux de mise en scène et aux accessoires de l'industrie pornographique (Mc Nair, 2002). Les auteurs Jhally (2007), Monnot (2009 : 2010) et McRobbie (2004) s'entendent sur le rapport entre l'esthétique porno chic des vidéoclips de plusieurs vedettes féminines actuelles. Les propos de chacun se trouvent détaillés dans les prochains paragraphes.

Pour Jhally (2007), les chanteuses populaires Britney Spears, Beyoncé, Nelly Furtado, Shania Twain, Fergie, Destiny's Child, les Pussycat Dolls et Leann Rimes s'approprient des rôles pornographiques : « Female performers take on the fantasy roles the pornographic imagination dictates ». Les rôles mentionnés sont associés à des extraits visuels : on y voit la « cheerleader », l'hôtesse de l'air, la femme de ménage, la bibliothécaire, la professeure, la policière, la dominatrice et l'étudiante. De plus, l'auteur identifie précisément certaines stratégies utilisées dans les vidéoclips pour commercialiser l'imagination pornographique masculine hétérosexuelle (« commercial male heterosexual pornographic imagination ») et la mettre en valeur. D'un point de vue technique, Jhally souligne les choix de plans de caméra (ex. : gros plan sur une partie du corps pour le fragmenter), d'angles de la caméra (ex. : plongée pour mettre le décolleté en valeur) et de mouvements de la caméra (ex. : panoramique en rapproché pour diriger le regard du spectateur). Au sujet de la prestation de l'actrice, l'auteur mentionne deux actions révélatrices. Tout d'abord, elle posera pour la caméra, pour un autre acteur du vidéoclip ou encore pour elle-même devant le miroir. Puis, elle se touchera doucement lorsqu'observée. Toujours selon *Dreamworld 3*, les vidéoclips présentent la femme comme un être passif, avide d'être regardée et désirée, car elle est constamment excitée sexuellement (« sex-crazed nymphomaniacs ») (traduction libre).

Pour l'auteure française Monnot (2009), l'esthétique porno-chic des prestations de certaines chanteuses de musique populaire s'actualise par le mime de l'acte sexuel :

...comme a pu le faire la jeune Christina Aguilera dans son clip « Dirty » (sic), en sous-vêtements de cuir et cuissardes de motard. Entre autres images-chocs, elle y enserre de ses cuisses la taille de son danseur et accompagne ce corps à corps de forts mouvements de bassin. Il en va de même pour une Britney Spears, en sueur elle aussi, arborant son string par-dessus son pantalon en cuir, en chantant « I'm a Slave 4 U » (« Je suis ton esclave »). Les corps en action ne laissent aucune place à l'ambiguïté, la chorégraphie servant de support à l'expression de sensations plus sexuelles que sensuelles. (p. 122)

En ce sens, McRobbie (2004), professeure en communication, associe les vidéoclips de Kylie Minogue (SLOW, 2003), Madonna et Britney Spears (ME AGAINST THE MUSIC, 2003) et Christina Aguilera (DIRRRTY, 2003) à l'esthétique porno-chic (« porn chic »). L'auteure souligne également la prestation scénique de Beyoncé qualifiée de « bum-shaking » (*Top of the pop*, non-datée) et l'incontournable ménage à trois mis en scène au *MTV Video Music Awards* en 2003 par Madonna, Britney Spears et Christina Aguilera. La Madone, habillée de noir en référence à l'habit d'un marié, était entourée de ses deux promises habillées de robes blanches. Elle terminait sa prestation en les embrassant sur la bouche, Aguilera d'abord, puis Spears. Le deuxième baiser, filmé en gros plan, aura permis de voir un jeu de langue investi. Dix ans plus tard, l'édition 2013 du gala accueille la chanteuse Miley Cyrus et le chanteur Robin Thicke pour la prestation de la chanson *Blurred Lines* (2013). En plus du costume et des accessoires utilisés pour l'occasion, le « twerking »⁴⁰ performé par l'ancienne Hannah Montana⁴¹ fait scandale dans la presse populaire. Idoles des jeunes, Miley Cyrus avait récemment capté l'attention avec le côté provocateur de son vidéoclip WE CAN'T STOP (2013) (Duquet, 2013). Finalement, pour McRobbie (2004), les danses sexualisées (« porn queen dance routine » et « pole dancing ») contribueraient à l'ascension du porno-chic. La popularité de la « pole dance » comme pratique de mise en forme chez les femmes dans les années 2000 serait relié au phénomène de sexualisation sociale (Farley, 2009 ; Levy, 2005).

⁴⁰ Jambes allongées en seconde position, flexion des hanches et dos penché vers l'avant de façon à faire sortir les fesses, il s'agit d'alterner un petit déhanchement rapide et de regarder par-dessus son épaule pour observer ses propres fesses.

⁴¹ Série télévisée réalisée par Disney au milieu des années 2000 mettant en vedette Miley Cyrus. Hannah Montana est un personnage destiné à un public jeunesse.

Le courant bling-bling

En plus de l'esthétique porno-chic, le courant bling-bling associé à la culture hip hop est identifiable à même le contenu de certains vidéoclips :

... les voitures et yachts luxueux, les grillz (*prothèses dentaires décoratives*⁴²), les villas de rêve, les tatouages, les bijoux et les femmes, expriment la révolte libertaire et l'emprisonnement simultanés de l'identité de communautés entières qui ne peuvent aujourd'hui se définir qu'à l'intérieur des codes les plus tenaces de la civilisation occidentale, où la valeur matérielle supplante les valeurs morales. (Babin, 2010 : 8).

Le courant bling-bling exprimerait l'affranchissement de la pauvreté : « L'extrémisme du tape-à-l'œil bling-bling est inversement proportionnel à la misère dans laquelle vivaient les stars du hip hop avant d'accéder à la gloire » (Loszach, 2010 : 19). Le propos de cette esthétique rejoint celui de l'émergence de la culture hip hop. Ce serait d'ailleurs grâce aux « paroles rappées par B.G. et Lil Wayne et diffusées sur *MTV* que le terme bling-bling a fait son entrée dans la culture populaire à la fin des années 1990 » (Loszach, 2010 : 19).

Critiqué et décrié en tant que courant artistique par certains (Babin, 2010), son esthétique clinquante et brillante constitue une piste probante pour qualifier l'esthétique de certains vidéoclips actuels :

Le terme d'abord associé au courant hip hop a été repris pour décrire certains comportements ostentatoires sur les scènes publiques et artistiques. On l'emploie aussi volontiers pour identifier des œuvres qui utilisent la surenchère de matériaux clinquants et qui font référence à la mode ou à la culture pop, et pour désigner les phénomènes de *starisation* ou de *peopolisation*. (Babin, 2010 : 3)

La mode bling-bling, précisément appelée le « chic bling-bling » par Julien (2009) est aussi synonyme de « glam sexy ». Il s'agit d'« une version chic et tape-à-l'œil du look hypersexy » (p. 94). Le « glam sexy » correspond au fait de « s'habiller au quotidien comme une actrice d'Hollywood afin de détourner tous les regards » (Julien, 2010a : 88-89). On pourrait croire que la recherche de popularité soit à l'origine de cette mode. En effet, une apparence aguichante, provocante et faste assure peut-être d'être remarqué. Pour Julien (2010a), l'apparence transgressive des vedettes d'Hollywood s'oppose aux codes bourgeois. Selon

⁴² Traduction libre de l'expression « grillz ».

l'auteure, il en résulterait une forme de rébellion. Finalement, Julien (2010a) associe la mode actuelle à la tendance d'hypersexualisation de la société.

2.4 Une synthèse de la revue de littérature

En premier lieu, la revue de littérature nous a permis de documenter chacun des aspects de notre question de recherche. Les composantes chorégraphiques – le genre et le style, la technique et l'esthétique de la danse – ont été fouillées, d'abord de façon générale puis spécifique à la danse de vidéoclips. Nos recherches ont mené à des découvertes limitées, peut-être parce que ces notions appartiennent à une pratique et à une tradition de transmission corporelle et non pas intellectuelle. Alors que cette dernière serait colligée par écrit, la tradition pratique s'appuie plutôt sur la démonstration corporelle et sur la transmission orale.

Plusieurs sources consultées ont associé le genre hip hop à la danse de vidéoclips : les chorégraphes de vidéoclips Luther Brown (en entrevue avec Smith, 2013) et Mr. Wiggle (*Everybody Dance Now : Dance In America*, 1991), et l'historien Pastori (1984). De plus, l'importante relation liant la danse à la musique a été associée au genre hip hop par la chorégraphe Rosie Perez (en entrevue dans *Everybody Dance Now : Dance In America*, 1991). Le *Dictionnaire de la danse* (Le Moal, 2008) affirme aussi que ce genre serait observable dans la danse de vidéoclips. Le genre hip hop constitue donc une piste probante au sujet du genre de l'objet de recherche.

Certains des différents styles associés au genre de danse hip hop (« breaking, popping, locking » et « voeguing ») font l'objet de descriptions concises, trouvées en ligne. De plus, la mention de l'existence de styles propres à la danse de vidéoclips est demeurée introuvable dans la littérature consultée. De façon générale, les propos de Lewis (1984) au sujet du style en danse – soit la spécificité de l'action musculaire, du phrasé et des qualités des mouvements exécutés – ont permis de relever des éléments observables. Par contre, comme le vidéoclip morcelle la danse, il en résulte une suite de poses (Scanlan, 1984 tel que citée par Billman, 1997) qui fait obstacle à l'observation du phrasé et des qualités de mouvements. Dans le cadre de l'étude, l'observation des composantes stylistiques de la danse de vidéoclips

s'appuie donc sur un seul des trois éléments nommés par Lewis (1984), soit la spécificité de l'action musculaire (voir 3.4.1.3 *Grille C. Composantes chorégraphiques stylistiques (appendice D)*).

Bien que l'essence de la technique en danse ait été éclairée par cet état des connaissances, l'existence d'une technique propre à la danse de vidéoclips ne s'est pas révélée. Cette composante n'a pas pu être renseignée par des éléments techniques propre au genre hip hop, car la littérature consultée n'en faisait pas mention. Cependant, le contrôle et la mobilité des danseurs mentionnés par Mackrel (tel que citée par Preston-Dunlop, 1995) et l'alignement des danseurs-euses mentionné par Chmelar et Fitt (1991) sont des composantes techniques qui serviront à guider notre observation.

Finalement, l'alliance entre la danse et la musique a émergée du court historique de la danse médiatisée comme un élément essentiel du genre de danse hip hop et un outil de narration d'une pièce musicale (Peter en entrevue dans *Dance Magazine*, octobre 1984 dans Billman, 1997 ; Monder, 1998). De plus, l'esthétique des films musicaux aurait influencé l'esthétique de la danse de vidéoclips (Billman, 1997 ; *Everybody Dance Now : Dance In America*, 1991), comme le continuum d'imitation de la danse des chanteurs-euses lors d'une prestation musicale télévisée (George en entrevue dans *Everybody Dance Now : Dance In America*, 1991).

L'élargissement de nos recherches à l'esthétique générale des vidéoclips annonce l'onirisme, le montage et l'iconographie populaire comme des pistes pertinentes pour contextualiser les composantes esthétiques chorégraphiques. Cela contribuera à nourrir l'interprétation des résultats en fin de parcours. De plus, deux courants esthétiques affirment la présence de la sexualisation dans les vidéoclips observés : la porno-chic et le courant bling-bling. Alors que le courant bling-bling contextualise l'esthétique des vidéoclips hip hop actuels, la porno-chic semble directement liée à la danse de vidéoclips. À ce sujet, Jhally (2007) affirme la montée en popularité du personnage de la stripteaseuse au sein du vidéoclip : « Peep shows and strip clubs are the main hangout for one of the major female character who populate the dreamworld : the stripper. From playing a small part in the early history of music videos, they

have evolved to one of its major components ». La danse de la stripteaseuse (« lap dance » ou « pole dancing ») est une danse à caractère pornographique (McRobbie, 2004) et fait désormais partie prenante de l'esthétique de vidéoclips actuels. Monnot (2009) abonde en ce sens, et donne l'exemple des chanteuses Christina Aguilera et Britney Spears. Selon l'auteure, ces dernières mimeraient des actes sexuels sous le couvert de leurs chorégraphies.

Au final, la présence de la sexualisation dans les vidéoclips paraît concluante. Dans un essai intitulé *La sexualité spectacle* (2012), le sociologue Michel Dorais qualifie le vidéoclip actuel de production érotico-musicale : « Le sexe n'y est pas qu'un prétexte ou un ingrédient parmi d'autres pour attirer l'attention des spectateurs auditeurs, il est la véritable vedette » (p. 62).

L'objectif promotionnel du médium est mentionné de façon récurrente à travers la revue de littérature (Kidd en entrevue dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991 ; Blanco Borelli, 2012 ; Goodwin, 1992 ; St-Laurent, 2009 ; Dodds, 2001 ; Duquet, 1991) car il s'agit de faire la promotion d'une vedette ou d'une chanson (Hitchon *et al.*, 1994). Hitchon *et al.* (1994) expliquent que, concrètement, le vidéoclip est une production audiovisuelle réalisée par une équipe indépendante, de courte durée, aux changements de scènes rapides, avec omission des crédits de productions. Selon les auteurs, tous ces éléments se retrouvent dans la publicité. Certains chercheurs l'abordent d'ailleurs comme telle (Aufderheide, 1986 ; Fry et Fry, 1986). Dans cet ordre d'idée, la présente étude s'arrime à la dimension publicitaire des productions. Toutefois, la littérature consultée n'a pas permis de cerner les manifestations de la présence de la rhétorique publicitaire dans le contenu du vidéoclip. Ainsi, les relations entre la danse, l'objectif commercial du médium et la sexualisation des contenus demeurent implicites.

C'est plus précisément dans le but d'arriver à observer l'objectif promotionnel des vidéoclips et la façon dont il se présente au regard des chorégraphies et de la sexualisation – le cas échéant – que nous approfondirons certains concepts. Nous souhaitons également documenter l'observation du rapport de proximité entre la danse et la musique, piste esthétique majeure mise en lumière par l'état des connaissances. Finalement, bien qu'éloquente, la littérature consultée au sujet de la sexualisation n'offre pas encore de pistes pour l'observer à même la

danse de vidéoclips. Il s'agira du dernier sujet approfondi par ce chapitre (voir 2.5.4 *La sexualisation : séduction sexualisée et codes pornographiques*).

À notre connaissance, aucun cadre théorique ne concordait avec la singularité de la présente étude. Des savoirs en provenance de plusieurs disciplines (ex. : danse, sexologie, publicité, communications, etc.) ont dû converger pour accéder à de l'information sur les contenus ciblés. Suivant l'interdisciplinarité de la recherche, l'élaboration d'un cadre conceptuel semblait plus probante que celle d'un cadre théorique (Jabareen, 2009). Les concepts qui permettront d'appuyer l'analyse et d'élaborer des grilles d'observation (outil primordial pour la collecte de données à venir) seront décrits dans la prochaine section.

2.5 Le cadre conceptuel

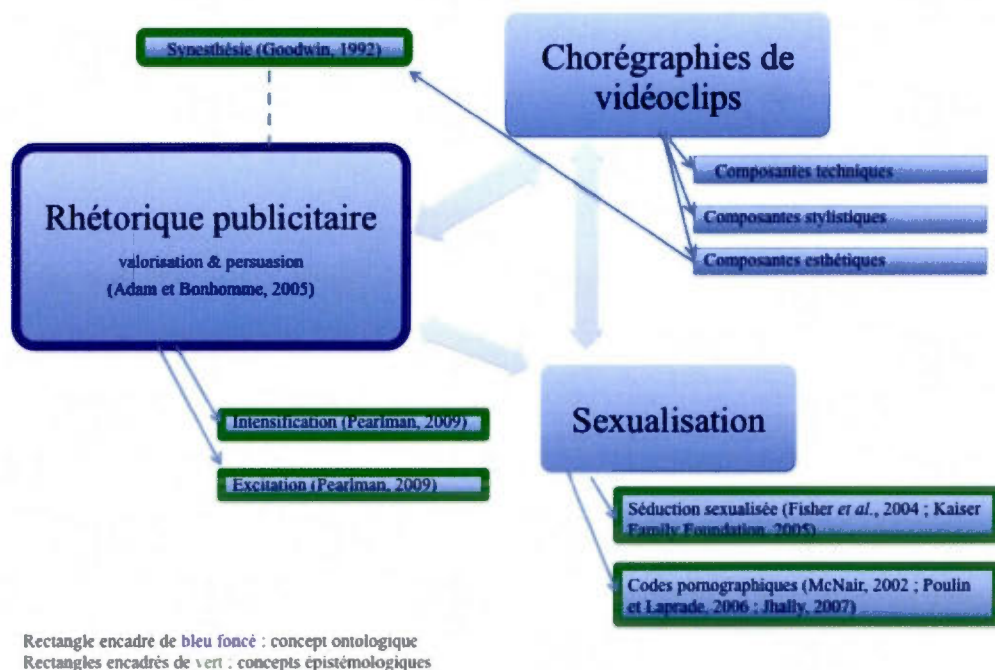
Selon Jabareen (2009), un cadre conceptuel permet de comprendre un phénomène plutôt que de le prédire. Il serait flexible et donc modifiable selon les découvertes de la recherche. Chaque concept du cadre joue un rôle, ontologique ou épistémologique, par rapport aux autres :

Conceptual framework is defined as a network, or “plane,” of linked concepts that together provide a comprehensive understanding of a phenomenon. Each concept of a conceptual framework plays an ontological or epistemological role in the framework. Conceptual frameworks are not merely collections of concepts but, rather, constructs in which each concept plays an integral role. They provide not a causal/analytical setting but, rather, an interpretative approach to social reality. (Jabareen, 2009 : 57)

Jabareen (2009) définit brièvement le rôle du concept ontologique comme le fondement d'une réalité (“the nature of reality”) (Guba & Lincoln, 1994 : 108). Au sein de cette étude, la nature promotionnelle du vidéoclip soulevée par la revue de littérature pousse à l'identifier comme assise du cadre. La rhétorique publicitaire sera donc identifiée comme concept ontologique. Elle sera décortiquée par les concepts de valorisation et de persuasion soulevés par Adam et Bonhomme (2005) dans *L'argumentaire publicitaire: la rhétorique de l'éloge et de la persuasion*.

Puis, les autres concepts du cadre seront plutôt épistémologiques : ils illustrent la façon dont les choses se présentent (“how things really are”) (Guba & Lincoln, 1994 : 108). Cinq concepts épistémologiques complètent le cadre conceptuel de cette étude dans l’optique de répondre aux besoins énoncés précédemment par la synthèse de la revue de littérature : l’excitation et l’intensification présentées par l’analyse du rythme sur vidéo selon Pearlman (2009), la synesthésie (Goodwin, 1992), la séduction sexualisée (Fisher *et al.*, 2004 ; Kaiser Family Foundation, 2005) et les codes pornographiques (McNair, 2002 ; Poulin et Laprade, 2006 ; Jhally, 2007). La figure 2.1 permet d’illustrer les relations supposées, à ce point-ci de l’étude, entre les concepts énumérés ci-haut.

Figure 2.1 La carte du cadre conceptuel



*Les rectangles dédiés au contenu chorégraphique du vidéoclip (composantes techniques, stylistiques et esthétiques) et à la sexualisation ne constituent pas des concepts du cadre. Il s’agit d’éléments de contenu et de composantes indiquées ici afin d’assurer un portrait global des notions abordées par l’étude.

2.5.1 La rhétorique publicitaire : valorisation et persuasion

La publicité au sens large de séduction commerciale est sans doute aussi vieille que l'apparition de l'écriture. (Adam et Bonhomme, 2005 : 7)

Dans *L'argumentaire publicitaire : rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, les auteurs (Adam et Bonhomme, 2005) avancent l'existence de cinq types de publicités issus de différents contextes historiques : la publicité mécaniste dans les années 1950, puis suggestive et projective vers 1960, ludique en 1970 et finalement, la « post-publicité » (un courant non daté par les auteurs) (Adam et Bonhomme, 2005 : 18). L'injection de concepts symboliques dans la publicité daterait des années 60, avec la publicité suggestive (d'inspiration psychanalytique) et la publicité projective (à caractère social). Selon les auteurs, en plus de la symbolique, la publicité suggestive fait parfois appel à la sexualisation comme stratégie publicitaire (ex. : la sexualisation d'une automobile). La sexualité serait un des « axes motivationnels » des plus puissants utilisés par les publicitaires, « particulièrement quand ce sont les jeunes publics qui sont visés » avance Cossette (2006 : 248). Publicitaire et auteur, Cossette (2006) ne précise toutefois pas la raison de cette corrélation. En 1960, la publicité suggestive et la publicité projective favorisaient un ton sérieux pour sexualiser leurs messages ou leurs produits selon Adam et Bonhomme (2005). Plus récemment, un ton « décalé et outrancier » (p. 106) est perceptible dans les hyperboles lexicales, les gradations intensives, le traitement ironique et parodique. L'exemple d'une publicité d'automobile sexualisée est donné par les auteurs : « La nouvelle Sunny. Laissez-vous guider par vos sentiments. Cette invitation à un essai routier ressemble plutôt à une déclaration d'amour. *Un peu osé, vous ne trouvez pas? Mais si vous craignez une liaison tumultueuse et les affres de la passion, rassurez-vous...* » (p. 105). Le ton associé à la sexualisation dans la publicité varierait donc selon le contexte historique. Mais la publicité fait non seulement appel à un ton, mais aussi à toute une rhétorique. Dans le cadre de l'étude, les sous-concepts de valorisation et de persuasion - indiqués sous le rectangle encadré de bleu « rhétorique publicitaire » dans la Figure 2.1 (voir p. 63) - serviront à opérationnaliser la rhétorique publicitaire.

Valorisation

Dans leur ouvrage, Adam et Bonhomme (2005) utilisent le terme « éloge » comme synonyme de valorisation. La valorisation publicitaire fait référence à une « stratégie idéalisante » (p. 216), perceptible par les hyperboles et les métaphores dans le but de se différencier de façon positive de la concurrence. La valorisation d'un produit opérerait par « glissement de valeur » (p. 107) dans le but de présenter l'objet sous un angle attrayant. Par exemple, l'association d'un parfum de luxe à une voiture transformerait la voiture en un objet de plus grande valeur. Toujours selon Adam et Bonhomme (2005), le discours publicitaire arriverait même à faire de l'objet de consommation un objet symbolique, gage d'un rang social (« standing ») propre à tous ceux qui le possèdent. Toutefois, la valorisation de l'objet ne suffit pas à l'aboutissement de la rhétorique publicitaire. Celle-ci doit encore convaincre, persuader l'acheteur potentiel.

Persuasion

Les auteurs Adam et Bonhomme (2005) s'intéressent à la dimension plus persuasive qu'argumentative du discours publicitaire. Pour convaincre, la publicité solliciterait un désir viscéral du destinataire à l'aide d'un message crédible. En effet, la « condition de sincérité » (p. 25) semble nécessaire pour persuader le consommateur. De plus, la publicité cherche à susciter le désir d'identification. Or, pour s'identifier, l'individu doit acquérir l'objet désiré. Les vidéoclips et leurs chorégraphies représentent un objet à acquérir sous plusieurs formes, à commencer par le vidéoclip lui-même, mais aussi la chanson, l'album, le billet de spectacle, ou tous autres éléments reliés au capital de célébrité (« celebrity capital») de la vedette présentée (Blanco Borelli, 2012 : 54). Par l'acquisition de l'objet de son désir, le consommateur passe de la croyance (faire-croire) à l'achat (faire-faire) (Adam et Bonhomme, 2005). Au final, l'achat permet la valorisation de l'acquéreur.

En conclusion, Adam et Bonhomme (2005) soulignent que « malgré son exploitation éculée dans l'histoire de la publicité (notamment le courant suggestif), la sexualisation de l'automobile fait toujours recette » (p. 106). Si l'on se fie à la sexualisation du contenu des vidéoclips démontrée précédemment (voir 1.2.3 *Le vidéoclip*, 2.2 *L'apparition du vidéoclip* et

2.3.3 *Son esthétique*), on peut croire que la dimension symbolique du discours publicitaire apparue avec la publicité suggestive et projective des années 60 soit toujours utilisée.

Reliés au concept ontologique du cadre conceptuel élaboré, cinq concepts épistémologiques ont été choisis selon les contenus et les composantes visés par l'étude (voir 3.2). Afin de contextualiser les notions d'intensification et d'excitation de Pearlman (2009) (voir les deux rectangles encadrés en verts sous la rhétorique publicitaire encadrée de bleu dans la Figure 2.1), suivra une courte présentation de l'ouvrage dédié à l'analyse du mouvement et du rythme sur vidéo. Le montage et l'empathie kinesthésique, bien qu'il ne s'agisse pas de concepts nécessaires à l'intelligibilité du cadre conceptuel, seront brièvement présentés dans l'optique d'enrichir l'analyse et l'interprétation des résultats à venir.

2.5.2 *L'analyse du mouvement et du rythme sur vidéo : intensification et excitation*

Karen Pearlman (2009), ancienne danseuse professionnelle et doctorante de l'Université de Technologie de Sydney (Australie), s'intéresse au mouvement et au rythme comme moteurs du travail d'édition des productions cinématographiques. L'auteur de *Cutting Rythms : Shaping the Film Edit* (2009) offre des pistes d'analyses pour circonscrire et améliorer le potentiel rythmique du film. Elle qualifie le montage du vidéoclip de rapide (« fast paced ») et le compare à celui de la publicité ou des bandes-annonces de films (p. 156) (traduction libre). L'arrimage du cadre conceptuel de l'étude trouve écho dans les propos de cette auteure. De plus, l'auteure consacre tout un chapitre à la comparaison du travail de montage à celui de la chorégraphie⁴³. Tous deux font appel au mouvement, à la pulsation, au phrasé, à une organisation de l'espace, etc. Certains éléments décrits par Pearlman serviront à l'élaboration des catégories des grilles d'observation du contenu chorégraphique (*appendices C, D, E*) ainsi qu'à l'observation des procédés de la mise en image (réalisation et post-production). Le contenu des grilles sera explicité en détail en 3.4.1 *Les grilles d'observation*.

⁴³ Editing As Choreography, chapitre 2, p. 27-42 (Pearlman, 2009).

Le montage selon Pearlman (2009)

Selon l'auteure, le montage rapide du vidéoclip cherche à maximiser l'énergie des trajectoires de mouvements ainsi que les collisions (c'est-à-dire une suite de plans contrastés, attribuée au vidéaste Sergei Eisenstein) :

A film with lots of cuts, timed to maximize the energy of the movement trajectory and the collision of the movements between shots, but with basically no movement or events or no emotional change, as in music-video, may also be considered fast paced (Pearlman, 2009 : 50)

Dans le cadre de l'étude, il est intéressant de s'attarder à cette citation qui soulève le peu de mouvements rendus visibles par le montage des vidéoclips, malgré un nombre élevé d'images présentées.

Selon Pearlman (2009), dès la captation de l'image, la pulsation et la trajectoire du phrasé de mouvements se trouvent altérées (p. 108) (traduction libre). Cependant, la part de responsabilité du monteur est majeure. De par ses manipulations, il fait des choix stylistiques et rechorégraphie les séquences (« rechoreographing »). Le monteur modifie la pulsation, trafique la trajectoire du mouvement original, injecte ou déplace les « points d'emphasis »⁴⁴ (p. 93) (traduction libre) dans le but de modifier le rythme d'ensemble de la production. L'objectif global des productions vidéo, selon l'auteure, serait la création de cycles de tension et de relâchement pour moduler l'ensemble du rythme de la production.

Pearlman (2009) stipule l'influence du public cible sur la conception du rythme des événements au sein d'une production: « Shaping event rhythm relies, in the first instance, on knowledge of the audience the film is addressing and their likely physical rhythms, rates of assimilation of information, and expectations of change » (p. 250). Les procédés technologiques de post-productions sont choisis selon les objectifs du réalisateur et de la production. C'est dire que la promotion de l'artiste et de sa chanson serait au cœur du travail d'édition du vidéoclip.

⁴⁴ Bien que le terme « emphasis » soit considéré comme un anglicisme, il a été conservé afin de rester fidèle à l'idée de l'auteure. Des guillemets accompagnent donc l'expression « point d'emphasis ».

L'empathie kinesthésique

Dans un autre ordre d'idée, Pearlman (2009) affirme l'importance de l'empathie kinesthésique dans le travail du monteur. Elle s'appuie sur des considérations d'ordre cognitif au sujet des neurones miroir (Ramachandran, 2004 ; Restak, 2003) et présente l'empathie comme le fait de s'approprier ce que l'autre ressent, de façon à le ressentir soi-même : « Empathy is feeling *with* (rather than feeling *for*) » (p. 62). Selon cette explication, la perception du rythme d'une vidéo, créée par la manipulation des mouvements, semble universelle. Étant donné l'empathie kinesthésique, le monteur pourrait se fier à ses propres réactions pour prévoir la réception du spectateur. À travers son corps, chacun percevrait la construction rythmique finement élaborée par le monteur pour servir à la fois le rythme du récit, des émotions et des mouvements corporels (« event rhythm », « emotional rhythm », « physical rhythm ») (Pearlman, 2009 : 64).

Selon Pearlman (2009), les productions vidéo font appel à « l'intensification » et à « l'excitation ». À la recherche d'éléments observables pour opérationnaliser la rhétorique publicitaire associée aux chorégraphies de vidéoclips actuels, ces deux concepts retiennent notre attention.

Intensification

À partir des propos de Dancyger (1997), auteur de plusieurs ouvrages sur l'édition du film et professeur au département d'études cinématographiques (*Film and Television*) à la Tish School of Art (New York University), Pearlman (2009) aborde l'intensification. Pour Dancyger (1997), elle serait créée par la variation des longueurs de plans. Mais Pearlman souligne également l'importance de la modulation du rythme, de la construction des phrases et de la présence de « points d'emphasis » dans le but d'intensifier les contenus vidéo. Le ralenti est l'exemple d'un procédé d'intensification :

Slow motion changes energy or quality of a normal movement and thus gives it a greater emphasis. It increases the magnitude of an occurrence in our perception and changes the quality of our kinesthetic empathy, I believe, because it creates an image of greater effort of bodies in motion. (Pearlman, 2009 : 201).

Dans le cadre de l'étude, la séquence des images ne sera pas considérée (voir 1.7 *Un aperçu des limites de la recherche*), car il s'agit d'un travail titanesque non adapté aux objectifs (voir 1.4 *Le but et les objectifs de l'étude*). Dans l'optique de déceler la valorisation véhiculée par la rhétorique publicitaire, l'intensification sera plutôt observée par le biais de « points d'emphasis » indépendants de la suite de plans (c'est-à-dire image par image). Par exemple, si l'éclairage ne permet de voir que certaines parties du corps de la chanteuse (ex. : le visage, le décolleté et une main dans LOVE SEX MAGIC à 3.17 minutes), un « point d'emphasis » sera répertorié.

Excitation

L'excitation de Pearlman (2009) nous paraît similaire à la persuasion mise en œuvre dans la rhétorique publicitaire selon Adam et Bonhomme (2005). L'excitation serait créée par deux différentes sources de mouvements : le mouvement filmé par le plan de vue (ex. : une chorégraphie) et le mouvement de la caméra (ex. : « zoom », « travelling ») (Dancyger, 1997). L'accélération de la pulsation et la vitesse des transitions entre les mouvements contribueraient aussi à véhiculer l'excitation (Dancyger, 1997). Selon Pearlman, les choix relatifs au découpage – c'est-à-dire la durée et le contenu des plans – participent également à générer l'excitation. En plus d'observer l'accélération du mouvement dans le plan, la présente étude considérera l'accélération d'apparition des plans, sans toutefois en mesurer la durée ni s'attarder au contenu de la séquence (voir 1.7 *Un aperçu des limites de la recherche*). Bref, les procédés mentionnés par Pearlman au sujet de l'intensification et de l'excitation serviront l'analyse des enjeux liés à la rhétorique publicitaire.

2.5.3 *La synesthésie*

En 1992, l'auteur de *Dancing in the Distraction Factory : Music Television And Popular Culture*, Andrew Goodwin, déplore le manque de considération du contenu sonore lors d'analyses narratives de vidéoclips. Selon lui, la forme même du vidéoclip est pourtant centrée sur la chanson de l'artiste promu. Pour pallier à cette lacune, l'auteur développe un propos sur la musicologie de l'image (« musicology of the image », p. 49). Il documente sa théorie du concept de synesthésie (« synesthesia », p. 50) (voir l'encadré vert au-dessus de la

rhétorique publicitaire dans la Figure 2.1, p. 63), expliqué comme un processus de transmission de la perception d'un sens vers un autre sens⁴⁵ (ex. : de l'ouïe à la vue). Ce processus intrapersonnel sous-tend l'existence d'une iconographie propre à la musique populaire (voir 2.3.3 *Son esthétique, L'iconographie populaire*, p. 53), intrinsèque au contenu sonore.

Selon Goodwin (1992), avant même de regarder l'image proposée par le vidéoclip, le spectateur pourrait visualiser certains éléments que lui suggère la musique. L'auteur avance que certaines attentes visuelles semblent universelles : «...visuals are a key element in the production of musical meaning before the intervention of video imagery, because of the circulation of visual representations of pop in the music press, in advertisements, and in live performance » (p. 50). Goodwin souligne également le potentiel d'évocation des effets sonores par la ressemblance : « vocal performances that suggest sexual acts (Donna Summer's « Love to Love You Baby » (sic)) » (p. 58). Lorsque les images concordent avec les attentes visuelles créées par la synesthésie, ceci semble renforcer le contenu sonore (Goodwin, 1992). Pour approfondir l'idée, l'auteur aborde cinq éléments de la musique (le tempo, le rythme, les arrangements, les harmonies et l'espace acoustique) et leurs correspondances avec l'image. Par exemple, il existerait de nombreuses façons d'illustrer le tempo rapide de la musique populaire dans un vidéoclip : « camera movement, fast editing, movement in the pro-filmic event, and postproduction computer effects » (p. 60). En plus des mouvements de la caméra et de l'action filmée, l'auteur mentionne la danse comme un lien probant entre le son et l'image, par le biais du corps. La synesthésie de Goodwin (1992) présente un outil d'analyse pertinent dans le cadre de cette étude.

Goodwin (1992) mentionne que le rythme de la chanson peut bénéficier d'une amplification lorsqu'il concorde avec les mouvements ou la gestuelle (« gesture », p. 69) (traduction libre). La propension des routines dansées à correspondre à un solo instrumental, et la prédisposition des chorégraphies à illustrer les paroles de la chanson sont également mentionnées par l'auteur. Selon lui, l'objectif promotionnel des vidéoclips explique que ses composantes, dont la chorégraphie fait partie, tentent d'illustrer la chanson (p. 70) (traduction libre).

⁴⁵ La synesthésie s'organise à partir d'un postulat de dissociation des sens.

Notre étude ne se base pas sur l'ensemble de la musicologie de l'image de Goodwin, car elle ne se concentre pas sur la dimension musicale des productions, encore moins sur l'analyse de la narrativité des vidéoclips (voir 1.7 *Un aperçu des limites de la recherche*). Cependant, le concept de synesthésie sera retenu, en lien avec cette citation: « One way of approaching the analysis of dancing (and it provides merely one way into the topic, which certainly does not fully engage with its meaning) is through its attempt to visualize music » (p. 68). Pour les besoins de l'analyse, les correspondances entre les chorégraphies et certains éléments musicaux⁴⁶ seront donc colligées.

En somme, rappelons que la rhétorique publicitaire précisée par les sous-concepts de valorisation et de persuasion constitue le point de ralliement de tous les autres concepts du cadre : il s'agit du concept ontologique (encadré de bleu dans la Figure 2.1). L'excitation et la valorisation de Pearlman (2009) sont utilisées dans l'optique de faire le pont entre la rhétorique publicitaire et son observation au sein du vidéoclip. De son côté, la synesthésie de Goodwin (1992) permettra d'inclure le traitement du rapport entre la danse et la musique à notre étude. À ce point-ci, seul le concept de sexualisation reste à être précisé davantage en lien avec la danse de vidéoclips.

2.5.4 La sexualisation : séduction sexualisée et codes pornographiques

Afin de réaliser une analyse conceptuelle de la sexualisation au regard des chorégraphies de vidéoclips, deux concepts découverts grâce à la littérature semblent pertinents : la séduction sexualisée et les codes pornographiques (voir les deux rectangles encadrés de verts sous le rectangle nommé « sexualisation » dans la Figure 2.1).

La séduction sexualisée

La séduction sexualisée est un concept peu documenté. Elle fait partie des éléments de définition retenus par Duquet et Quéniart (2009) au sujet de l'hypersexualisation :

⁴⁶ La nature des données liées à la synesthésie (Goodwin, 1992) sera présentée en 3.4.1.4 *Grille D. Composantes chorégraphiques esthétiques*.

(...) les éléments retenus en lien avec l'hypersexualisation et associés à l'univers des jeunes, réfèrent à un ensemble de pratiques, de situations et d'attitudes, telles que: l'hypersexualisation du vêtement; *la séduction fortement sexualisée*; des comportements et jeux sexuels lors de partys ou de danses; le phénomène des «fuckfriends»; la banalisation du sexe oral ou de certaines pratiques sexuelles plus marginales; le clavardage sexuel (chat rooms); la consommation de cyberpornographie; le souci prononcé de performance et de savoir-faire sexuels, etc. (p. 27)

Selon les commentaires des jeunes participants-es de l'étude de Duquet et Quénart (2009), la séduction sexualisée semble particulièrement associée à la féminité.

De son côté, la psychologue et auteure Sharon Lamb (en entrevue dans Bissonnette, 2007) précise l'association entre la séduction sexualisée et la commercialisation de la philosophie du « *girl power* » dédiée aux jeunes filles. Cette « doctrine » placerait désormais l'apparence, la consommation, la séduction et la sexualité au cœur de la popularité de l'individu, et donc, de sa réussite sociale. Selon Goldfarb (en entrevue dans Bissonnette, 2007), directrice du développement et des programmes et directrice du service de leadership du Y des femmes de Montréal, le pouvoir accordé à la sexualité par le « *girl power* » n'est pas nouveau « mais le message qu'on envoie maintenant aux filles, c'est que c'est leur seul et unique pouvoir ».

De son côté, la psychologue Francine Lavoie (2008) développe le concept d'activités sociales sexualisées (ASS) pour qualifier certains comportements adolescents. La pratique sociale de la danse en fait partie, notamment les « danses sandwich où trois personnes ou plus dansent en se frôlant ou en se caressant » (p. 18). Aussi, les mimes de positions sexuelles qualifiés de « danse » dans les partys sont répertoriés comme une ASS par l'auteure.

Rappelons que, pour décrire certaines actions posées par des femmes dans les vidéoclips de hip hop sélectionnés par leur étude (voir p. 21), les auteurs Kistler et Lee (2009) parlent d'imagerie sexuelle (« sexual imagery ») liée à une entreprise de séduction sexualisée : « “sexual imagery” describes scantily clad female performers, models, or dancers who were posing seductively, writhing their torsos, “bouncing” their buttocks, shaking their breasts, and/or staring seductively into the camera. » (p. 74)

Une autre étude s'est intéressée à la séduction sexualisée à partir de la perception des interactions romantiques et sexuelles d'un point de vue masculin en contexte urbain (New York City, États-Unis). Elle distingue deux phases à la séduction sexualisée : d'abord l'approche par la séduction, puis la réponse, constituée d'une disponibilité sexuelle (Seal et Ehrhardt, 2003 : 303) (traduction libre). Il s'agirait de séduire dans le but d'obtenir un rapprochement sexuel. Étant donné la nature de leur recherche, la phase de séduction est attribuée à un comportement masculin hétérosexuel. Les auteurs précisent que la séduction sexualisée serait différente de l'érotisme sexuel réalisé en une seule phase, soit lors du rapport sexuel. Toutefois, la définition de la séduction sexualisée utilisée par cette étude ne concorde pas avec les besoins de la nôtre, car il ne s'agit pas d'observer la séduction sexualisée au sein de relations, mais bien de la mise en image de cette dernière dans les vidéoclips. Par contre, le rapport d'évaluation du contenu sexuel présenté à la télévision américaine de Fisher *et al.* (2004) ainsi que celui de la Kaiser Family Foundation (2005) offrent des assises intéressantes à l'égard de l'étude au sujet de la séduction sexualisée. Deux comportements relatifs à la séduction sexualisée sont identifiés dans chacune des deux études. Les auteurs identifient la séduction corporelle (« physical flirting ») et le toucher intime (« intimate touching ») comme des éléments de mesure de la sexualisation des contenus. Fisher *et al.* avancent que 51.6 % des contenus présentés par la chaîne dédiée à la musique *Cable Music Entertainment* présente le corps de façon sexuellement suggestive ou séduisante (p. 541) (traduction libre). La séduction corporelle ferait la promotion de l'intérêt sexuel d'une personne pour une autre par le biais du corps (Kaiser Family Foundation, 2005), dans le but d'aguicher sexuellement (Fisher *et al.*, 2004). Cela rejoint une partie de la définition de l'hypersexualisation proposée par Richard-Bessette (voir 1.2.2 *L'hypersexualisation sociale*) soit l'« usage excessif de stratégies axées sur le corps dans le but de séduire » (2006 : 1). Finalement, le toucher intime serait l'action de toucher un autre corps dans le but de l'exciter sexuellement (Fisher *et al.*, 2004 ; Kaiser Family Foundation, 2005).

Les codes pornographiques

Pour Poulin et Laprade (2006), les codes pornographiques semblent être des manifestations « physiques et sexuel[le]s » qui font référence à la pornographie. Discutée depuis 1990, la

pornographisation du social serait traduite du terme « pornification » (McNair, 1996 ; Paasonen, Nikunen et Saarenmaa, 2007). En référence aux propos du sociologue Richard Poulin (2004), Julien (2010a) qualifie la pornographisation de « recyclage d'archétypes pornographiques » (p. 38) dans plusieurs sphères publiques dont la mode, la télévision et la publicité. Pour Josse (2013), il s'agit également de la propagation de stéréotypes pornographiques dans la publicité, la littérature, la télévision, la presse écrite, la mode, etc.

La définition de la pornographie, cette « représentation (par écrits, dessins, peintures, photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public » (Marzano, 2007 : 748), présente une certaine ambiguïté. De plus, la proximité des domaines pornographique et érotique rend la distinction subjective : « la pornographie, c'est l'érotisme des autres » (Robbet-Grillet, tel que cité par Baudry, 1997 : 68). Dans son Dictionnaire de la sexualité humaine, Brenot (2004) propose de différencier le film pornographique du film érotique selon deux critères. D'abord, l'érotisme filmographique raconte une histoire. Puis, l'érection du sexe masculin et la vue de la pénétration sont absentes du domaine érotique, alors qu'elles constituent les pierres angulaires de l'imagerie pornographique (Brenot, 2004). Sans mettre en image l'érection du sexe masculin – à notre connaissance actuelle – certaines pénétrations buccales avec les doigts, de la nourriture (ex. : fruits, cornet de crème glacée) ou des objets sont présentés dans les extraits de vidéoclips du documentaire de Jhally (2007). Selon ce dernier, de telles insertions véhiculent l'impression que les femmes présentées dans les vidéos cherchent à pallier l'envie désespérée d'un phallus.

Une autre différenciation entre les domaines du pornographique et de l'érotique avancée par Brenot (2004) semble s'apparenter à l'imagerie de la danse de vidéoclips. La rhétorique du pornographique serait distinguable à son intention, son contexte ou encore au lien entre les individus : « il s'agit bien moins d'une sexualité relationnelle que d'un sexe professionnel. » (p. 327). Selon l'auteur, le sexe professionnel fait référence à la mise en scène d'un sexe comme état brut, au corps comme propos exclusif, à des images répétitives et obsédantes. Pour Sohn (2006), les différences entre les films érotiques et pornographiques s'amenuisent à partir de la deuxième moitié du 20^e siècle. L'auteur précise que « [l]a percée de la pornographie renvoie, toutefois, à un phénomène plus large, celui de la commercialisation du

corps sexué » (p. 97). Comme mentionnée plus tôt, l'ascension de la popularité de la stripteaseuse dans les vidéoclips (Jhally, 2007) fait référence à une utilisation commerciale du potentiel sexuel de la danseuse.

Dans le cadre de cette étude, la sexualisation fait référence aux concepts fouillés précédemment. D'abord, la séduction sexualisée décrite par les études de Fisher *et al.* (2004) et de la Kaiser Family Foundation (2005). Elles incluent toutes deux la séduction corporelle (« physical flirting ») dans l'intention d'exciter sexuellement (« sexual arousal ») et le toucher intime (« intimate touching »). De son côté, le repérage de codes pornographiques s'appuie sur des manifestations physiques (audibles ou visibles) liées à l'univers de la pornographie et reconnaissables comme tel. Voici quelques exemples : des paroles à caractère sexuel explicite ; un éclairage cru ; un costume caractéristique d'un personnage sexuel stéréotypé (ex. : une dominatrice (Jhally, 2007)) ; un lieu de mise en scène à caractère sexuel (ex. : une barre verticale placée sur une plate-forme); des accessoires produits par l'industrie du sexe (ex. : objets sado-masochistes) (McNair, 2002) ; un cadrage rapproché sur une partie du corps considérée comme un attribut sexuel (ex. : gros plan sur l'entre-jambe).

En conclusion, la revue de littérature a permis d'approfondir tous les aspects de la question de recherche. Elle a pu caractériser les trois contenus de l'étude, soit les contenus chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire et liés à la sexualisation. La figure du cadre conceptuel (voir *Figure 2.1 La carte du cadre conceptuel*, p.63) montre les concepts nécessaires à l'observation des éléments importants mis en lumière par la revue de littérature. L'utilisation de l'intensification et de l'excitation de Pearlman (2009) permettra d'observer la valorisation et l'excitation associées à la rhétorique publicitaire (Adam et Bonhomme, 2005). La synesthésie de Goodwin (1992) supportera l'observation de la concordance des trames chorégraphique et sonore. Enfin, la séduction sexualisée (Fisher *et al.*, 2004 ; Kaiser Family Foundation, 2005) et les codes pornographiques (McNair, 2002 ; Poulin et Laprade, 2006 ; Jhally, 2007) serviront à répertorier la sexualisation présentée dans les vidéoclips observés.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 La méthode

Cette étude vise à circonscrire la présence de la rhétorique publicitaire (intensification et excitation) et de la sexualisation (séduction sexualisée et codes pornographiques) impliquées dans la présentation des chorégraphies de vidéoclips. Il s'agit d'une étude de type qualitatif : la composition de la méthode de recherche sera donc garante de sa validité, soit sa crédibilité (validité interne) et son applicabilité (validité externe) (Tousignant, 1993). Chaque étape de l'enquête tend à éviter le piège d'une analyse faussée par une lecture personnelle du phénomène. Les biais potentiels causés par les préconceptions de la chercheuse envers l'objet de recherche ont donc été mis de l'avant lors de la présentation de son parcours personnel et professionnel (voir *1.1 La chercheuse*). Rappelons son positionnement artistique, développé au fil des ans par une formation et une jeune expérience professionnelle comme interprète en danse contemporaine. Effleurée en *2.1* avec un court historique de la danse médiatisée, la distinction entre la pratique de la chercheuse et son objet de recherche s'est confirmée lors de la revue de littérature. La danse de vidéoclips appartient à une pratique liée au divertissement et à la promotion des chanteurs-euses de musique populaire. Arrivée à l'élaboration d'une méthode pour tenter de répondre aux questions et sous-questions définies en *1.5*, l'approche ethnographique s'imposait pour supporter la pertinence d'une étude dirigée vers un univers culturel délimité (Beaulieu, 2011) identifiable comme la « culture vidéoclip » (Chamberland, 1999).

L'industrie de la musique populaire américaine est à la source des motivations de la chercheuse (voir 1.1). Les « musical films » hollywoodiens, les émissions de variétés américaines (ex. : *Your Show of Shows*, *Ed Sullivan Show*), certains-es chanteurs-euses/danseurs-euses vedettes légendaires (ex. : James Brown, Michael Jackson, Madonna) et la naissance du vidéoclip commercial grâce à la chaîne télévisée *MTV* (1981) portent à croire que l'industrie musicale populaire américaine a influencé l'esthétique et la danse du vidéoclip actuel. En 2001, les États-Unis produisaient des milliers de vidéoclips de différents styles musicaux (ex. : « dance », hip hop, « heavy métal », pop, « rock and roll ») et les exportaient dans plus de cent pays à travers le monde (Lloyd et Mendez, 2001). Les compagnies d'envergures telles Universal, Warner, EMI, etc. (Christmann *et al.*, 2012) présentent ainsi leurs vedettes au monde entier par le biais du vidéoclip. L'échantillonnage sélectionné provient de cette industrie d'envergure.

L'observation de vidéoclips comme « œuvres » permettra d'atteindre nos objectifs de recherche, soit d'identifier les différents contenus ciblés (chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire, liés à la sexualisation) afin de les mettre en relation pour tenter de comprendre leurs interactions. En ce sens, une étude esthétique s'impose. Elle adhère au paradigme post-positiviste, un modèle de pensée intéressé à l'interprétation des phénomènes (Bruneau et Villeneuve, 2007). Plus précisément, les visées de la perspective constructiviste impliquent que les choix du chercheur, en l'occurrence personnels, déterminent ce qui est important pour créer l'univers de sens à venir. Cette perspective vise la compréhension de « la signification de réalités complexes » (Bruneau et Villeneuve, 2007 : 44). En notre qualité de chercheuse, nous croyons qu'il est justifié de prendre en compte les nombreux éléments constitutifs du vidéoclip, car cet enchaînement d'images associées à une chanson par un travail de post-production tient lieu d'environnement aux chorégraphies étudiées.

À partir du cadre conceptuel construit en fonction des besoins interdisciplinaires et du caractère novateur de l'étude (voir 2.5 *Le cadre conceptuel*), l'élaboration des grilles d'observation a pu débuter. Mais avant de décrire ces premiers outils de collecte de données ainsi que chacune des étapes réalisées, voici d'abord l'inventaire des contenus et des composantes de l'étude.

3.2 Les contenus et les composantes de l'étude

Précisions sur les chorégraphies observées

Avant tout, il est important de souligner que circonscrire les chorégraphies de vidéoclips est une entreprise nécessairement perturbée par le montage soutenu des productions⁴⁷. Dans le cadre de l'étude, nous considérerons le contenu chorégraphique des productions comme des séquences dansées exécutées par un chœur de danseurs bougeant à l'unisson avec la vedette⁴⁸ (Blanco Borelli, 2012 : 55) (traduction libre). Maintenant, la distinction des contenus et des composantes de l'étude permettra d'opérationnaliser davantage un des aspects de notre question de recherche, c'est-à-dire l'observation du contenu relatif à la rhétorique publicitaire, un sujet au final peu documenté (voir 2.5.1 *La rhétorique publicitaire : valorisation et persuasion* et 2.5.2 *L'analyse du mouvement et du rythme sur vidéo : intensification et excitation*).

Précisions sur la gestuelle observée

Pour distinguer le contenu chorégraphique de celui lié à la sexualisation, les mouvements et postures sexualisés des chanteurs-euses et danseurs-euses devaient pouvoir être compilés indépendamment de leur inclusion à une chorégraphie. L'observation de la gestuelle, en plus des chorégraphies, a servi à combler ce besoin. Le sens du terme « gestuelle » suit l'explication de Le Breton (2007) au sujet du concept de Techniques du corps de Marcel Mauss : « Gestuelles codifiées en vue d'une efficacité pratique ou symbolique, il s'agit de modalités d'action, de séquences de gestes, de synchronies musculaires qui se succèdent dans la poursuite d'une finalité précise » (p. 914). À la lumière de notre revue de littérature, la gestuelle des acteurs du vidéoclip vise une efficacité promotionnelle, donc un but précis. Comme il ne s'agissait pas de colliger l'ensemble de la gestuelle des productions, seule celle relative au contenu lié à la sexualisation (séduction sexualisée, codes pornographiques) a été colligée.

⁴⁷ Pearlman (2009) et Scanlan (1984 dans Billman 1997).

⁴⁸ Parmi les vidéoclips analysés dans le cadre de notre étude, seul le vidéoclip DANCE AGAIN (2012) de Jennifer Lopez (feat. Pitbull) fait exception à cette règle, étant donné que la chorégraphie rappelle les danses en couple. La vedette et son partenaire suivent des partitions chorégraphiques différentes mais dansent ensemble.

Tableau 3.1 Tableaux des contenus et des composantes de l'étude

Contenu chorégraphique	Composantes techniques (B)	
	Composantes stylistiques (C)	
	Composantes esthétiques (D)	
Contenu relatif à la rhétorique publicitaire	Composantes esthétiques de la mise en image (F)	Plans, angles et mouvements de caméra (F.1)
		Costumes (F.2)
		Décors et accessoires (F.3)
		Éclairages (F.4)
		Montage (F.5)
	Composantes esthétiques sonores (E)	Synchronisation chorégraphie/pulsation
		Synchronisation chorégraphie/rythmique (voix ou instrument)
		Illustration des paroles par la chorégraphie
Contenu relatif à la sexualisation (A)	Manifestations gestuelles de la sexualisation	Composante séduction sexualisée
		Composante codes pornographiques

*Les lettres majuscules font référence à l'identification des contenus (ex. : A) ou des composantes (ex. : B, C, D) à même les grilles d'observation. Ces grilles seront présentées en 3.4.1.

Contenu chorégraphique

Alors que le genre potentiel de la danse de vidéoclips pourrait être qualifié de genre hip hop selon la littérature (voir p. 47), la technique, le style et l'esthétique de la danse de vidéoclips n'étaient pas ou peu abordés par les documents consultés. Ainsi, le contenu chorégraphique des vidéoclips sera observé selon ces trois composantes : techniques (voir 3.4.1.2), stylistiques (voir 3.4.1.3), et esthétiques (voir 3.4.1.4).

Contenu relatif à la rhétorique publicitaire

En ce qui a trait à l'observation du contenu relatif à la rhétorique publicitaire – décortiqué au préalable par les concepts de valorisation et de persuasion – l'intensification et la persuasion de Pearlman (2009) présenté en 2.5.2 n'offraient que peu de composantes observables (ex. :

le ralenti comme « point d'emphasis »/valorisation). Afin d'élargir les possibilités de capter la rhétorique publicitaire, les composantes de la mise en image suivantes ont été désignées : les plans, angles et mouvements de caméra, les costumes, les décors et accessoires, les éclairages, et le travail de post-production identifié par le terme « montage » lors de l'élaboration de l'étude. De plus, le concept de synesthésie de Goodwin (1992) (voir p. 69) sera inclus comme une composante esthétique sonore. Il saura documenter le contenu chorégraphique, et peut-être la rhétorique publicitaire. En effet, on peut penser que la synchronisation des chorégraphies avec la chanson – soit la pulsation, soit la rythmique des instruments ou de la voix, soit l'illustration des paroles – semblent renforcer le contenu sonore (Goodwin, 1992). Cela pourrait, du coup, accentuer la promotion du produit.

Contenu relatif à la sexualisation

Tel que présenté en 2.5.4 *La sexualisation : séduction sexualisée et codes pornographiques*, ces deux concepts constituent les composantes du contenu lié à la sexualisation. Ils précisent la teneur du contenu recherché et constituent des éléments observables (voir 3.4.1.1).

À la suite de ces précisions concernant la méthode de recherche, les contenus et les composantes de l'étude, il s'agit maintenant de sélectionner un échantillonnage de vidéoclips non biaisé, représentatif des considérations de la problématique. Au sujet de la danse de vidéoclips, l'observation personnelle de la chercheuse (voir 1.1) et la revue de littérature (voir le chapitre 2) pointent tous deux vers les productions de l'industrie américaine. Par conséquent, s'intéresser aux chorégraphies sélectionnées par un gala populaire américain semble justifié.

3.3 L'échantillonnage

Afin de minimiser les biais – par exemple une sélection arbitraire de vidéoclips où la chorégraphie semblerait plus élaborée ou sexualisée (une évaluation subjective à ce stade) – l'échantillonnage a été déterminé à partir de la remise de prix d'un gala de l'industrie de la musique populaire américaine (*MTV Video Music Award*). Ce choix concorde avec certaines informations de la revue de littérature au sujet des influences de la danse de vidéoclips : les

films musicaux hollywoodiens et les grandes vedettes de la musique populaire américaine comme James Brown, Michael Jackson et Madonna. La sélection de l'échantillonnage reflète aussi certaines caractéristiques des concepts sélectionnés par le cadre conceptuel. Par exemple, la rhétorique publicitaire sous-tend la valorisation d'un produit comme le fait une remise de prix. De surcroît, un tirage au sort est responsable de la sélection, attendu qu'il était impossible de tous les choisir pour réaliser une observation exhaustive.

Le gala des *MTV Video Music Award* est un événement dédié aux vidéoclips populaires saillants de chaque année depuis 1984⁴⁹. Depuis quelques années, les gagnants sont désignés par un vote du public coordonné par les réseaux sociaux comme Facebook et Twitter et la téléphonie cellulaire (message texte). Ce vote est accessible aux résidents Américains de 13 ans et plus, dissociés des compagnies affiliées au gala :

At the time of voting, voter must be a legal resident of the fifty (50) United States or the District of Columbia, 13 years of age or older and cannot be an employee, agent or representative of Viacom Media Networks, a division of Viacom International Inc. the ("Sponsor"), or any of their respective parent companies, affiliate or related companies.

<http://www.mtv.com/content/ontv/vma/2013/xml/popUpRules.html>⁵⁰

Dans le cadre de notre étude, neuf vidéoclips ont été sélectionnés à partir de la catégorie dédiée à la meilleure chorégraphie de vidéoclip (« Best Choreography ») des plus récentes éditions de l'événement en date de la collecte de données. Les biais relatifs à l'évolution du contexte sociohistorique des productions sont donc minimisés par une sélection faite sur une courte période : les gagnants annuels de 2009 à 2012 (4 vidéoclips), un nommé par année pigé au hasard (4 vidéoclips) en plus d'un autre vidéoclip pour tester la grille d'observation (1 vidéoclip) forment l'échantillonnage. Une fois les quatre gagnants retirés de la pige, seize productions auraient pu être désignées. Sur ce nombre, cinq font partie de l'étude. La figure suivante présente les résultats de la première pige de l'échantillonnage :

⁴⁹ C'est la prestation de Madonna *Like a Virgin* (1984) qui aura inauguré la première édition de l'événement.

⁵⁰ Page consultée en ligne le 17 août 2013, en territoire canadien. Notre sélection est issue des nommés et gagnants de 2009-2012. Lors de l'édition 2013 du gala, la catégorie « Best Choreography » ne semblait pas offrir la possibilité d'un vote du public, toutefois suggérée par les règlements cités plus haut.

Tableau 3.2 Les résultats de la première pige

Vidéoclips nommés dans la catégorie « <i>Best Choreography</i> » au gala annuel des <i>MTV Video Music Award</i> (2009-2012)				
	2012	2011	2010	2009
GAGNANTS Tous sélectionnés pour l'échantillonnage final.	Chris Brown <u>TURN UP THE MUSIC</u>	Beyoncé <u>RUN THE WORLD (GIRLS)</u>	Lady Gaga <u>BAD ROMANCE</u>	Beyoncé <u>SINGLE LADIES (PUT A RING ON IT)</u>
NOMMÉS Les vidéoclips sélectionnés par pige sont en gras et soulignés.	Rihanna WHERE HAVE YOU BEEN	Bruno Mars <u>THE LAZY SONG</u>	Janelle Monáe featuring Big Boi TIGHTROPE	Britney Spears CIRCUS
	Beyoncé <u>COUNTDOWN</u>	Britney Spears TILL THE WORLD ENDS	Beyoncé featuring Lady Gaga VIDEO PHONE (EXTENDED REMIX)	AR Rahman & Pussy Cat Dolls featuring Nicole Scherzinger JAI HO! (YOU ARE MY DESTINY)
	Avicii LE7ELS	LMFAO featuring Lauren Bennett & GoonRock PARTY ROCK ANTHEM	Lady Gaga featuring Beyoncé <u>TELEPHONE</u>	Kristina DeBarge <u>GOODBYE</u>
	Jennifer Lopez featuring Pitbull DANCE AGAIN	Lady Gaga JUDAS	Usher featuring will.i.am OMG	<i>TEST</i> Ciara featuring Justin Timberlake <u>LOVE SEX MAGIC</u>

Dans cette sélection, la triple apparition d'une même chanteuse (Beyoncé : COUNTDOWN 2012, RUN THE WORLD (GIRLS) 2011 et SINGLE LADIES (PUT A RING ON IT), 2009) convergeait avec la double apparition d'une autre chanteuse (Lady Gaga : BAD ROMANCE, 2010 et, *featuring* Beyoncé, TELEPHONE, 2010). Afin de varier nos sources d'observation, nous avons procédé à une deuxième pige, restreinte aux années où les redondances apparaissaient, c'est-à-dire 2012 et 2010, car le statut de gagnant ne serait pas remis en question par la pige. C'est ce qui explique la double présence de la chanteuse Beyoncé, tel

que le démontre les résultats de la pige ajustée, c'est-à-dire la sélection finale de l'échantillonnage :

Tableau 3.3 Les résultats de la pige après ajustements

Vidéooclps nommés dans la catégorie « <i>Best Choreography</i> » au gala annuel des <i>MTV Video Music Award</i> (2009-2012)				
	2012	2011	2010	2009
GAGNANTS Sélectionnés pour l'échantillon final	Chris Brown <u>TURN UP THE MUSIC</u>	Beyoncé <u>RUN THE WORLD (GIRLS)</u>	Lady Gaga <u>BAD ROMANCE</u>	Beyoncé <u>SINGLE LADIES (PUT A RING ON IT)</u>
NOMMÉS Les vidéooclps sélectionnés par pige sont soulignés en gras	Rihanna WHERE HAVE YOU BEEN	Bruno Mars <u>THE LAZY SONG</u>	Janelle Monáe featuring Big Boi <u>TIGHTROPE</u>	Britney Spears CIRCUS
	Beyoncé COUNTDOWN	Britney Spears TILL THE WORLD ENDS	Beyoncé featuring Lady Gaga VIDEO PHONE (EXTENDED REMIX)	AR Rahman & Pussy Cat Dolls featuring Nicole Scherzinger JAI HO! (YOU ARE MY DESTINY)
	Avicii LE7ELS	LMFAO featuring Lauren Bennett & GoonRock PARTY ROCK ANTHEM	Lady Gaga featuring Beyoncé TELEPHONE	Kristina DeBarge <u>GOODBYE</u>
	Jennifer Lopez featuring Pitbull <u>DANCE AGAIN</u>	Lady Gaga JUDAS	Usher featuring will.i.am OMG	<i>TEST</i> Ciara featuring Justin Timberlake <u>LOVE SEX MAGIC</u>

À l'origine, trois autres vidéooclps devaient être considérés par l'étude. Il s'agissait du gagnant et d'un nommé de l'année 2008, en plus d'un deuxième vidéooclps test. À la lumière du premier test, c'est-à-dire l'observation du vidéooclps LOVE SEX MAGIC (2009), cette stratégie a été révisée. Le temps nécessaire pour remplir la grille d'observation, déclinée concrètement en cinq grilles, dépendait de l'ampleur des contenus chorégraphiques, liés à la

sexualisation et liés à la rhétorique publicitaire. L'envergure de ces contenus diffère pour chaque production. Le vidéoclip LOVE SEX MAGIC (2009) de la chanteuse Ciara en collaboration avec Justin Timberlake, désigné comme test, présente un contenu lié à la sexualisation des plus substantiels par rapport à la sélection. Aussi, plusieurs modifications vinrent bonifier la grille d'observation à la suite de cette première application. Pour arriver à une version adéquate et efficace des cinq grilles d'observation, une période d'environ deux mois fut nécessaire (février-mars 2012)⁵¹. Pour s'assurer de la faisabilité de l'étude, les vidéoclips de l'année la plus éloignée du contexte social actuel, soit 2008, ainsi que le deuxième vidéoclip test furent éliminés. L'échantillonnage passa d'une possibilité de douze vidéoclips à neuf. À titre informatif, sept des neuf vidéoclips sélectionnés mettent en vedette une chanteuse, dont trois où un chanteur masculin fait une apparition (Jennifer Lopez *featuring* Pitbull : DANCE AGAIN, Janelle Monáe *featuring* Big Boi : TIGHTROPE, Ciara *featuring* Justin Timberlake : LOVE SEX MAGIC). Les deux autres vidéoclips de l'échantillonnage montrent des chanteurs (Chris Brown TURN UP THE MUSIC, Bruno Mars THE LAZY SONG). Également à titre informatif, sept des neuf vidéoclips sont qualifiés de genre « pop » (DANCE AGAIN, WHO RUN THE WORLD (GIRLS), THE LAZY SONG, BAD ROMANCE, SINGLE LADIES, GOODBYE, LOVES SEX MAGIC) et les deux autres de « R&B » (TURN UP THE MUSIC, TIGHTROPE) (iTunes Store, 2014).

3.4 La collecte de données

La description précise et détaillée des procédures employées par le chercheur pour récolter et interpréter les données, voire la rédaction par ce dernier d'un lexique des termes utilisés, peuvent aussi accroître la constance interne.
(Pourtois et Desmet dans Mucchielli, 1996 : 60)

3.4.1 Les grilles d'observation

La revue de littérature exposée au chapitre 2 consitue notre première source de données. Elle a permis de dégager les connaissances au sujet des éléments jugés nécessaires à cette étude

⁵¹ Nous n'avons pas calculé le nombre d'heures consacrées à cette étape.

post-positiviste constructiviste⁵². Cela inclut les concepts utilisés pour la construction du cadre conceptuel (voir *Figure 2.1 La carte du cadre conceptuel*). Ainsi, la littérature a offert une base solide à l'élaboration du projet de recherche. De plus, elle a renseigné l'organisation des grilles d'observation qui constituent notre deuxième source de données. Toutefois, les différents outils d'analyse chorégraphique consultés (ex. : questionnaire de Pavis, 2012 : 42-44 ; grilles d'Adshead *et al.*, 1988) n'étaient pas appropriés pour répondre aux questions et sous-questions de recherche. En effet, ces dernières portent sur l'observation d'une danse médiatisée et s'intéressent à l'observation ciblée plutôt qu'à l'analyse critique ou à l'évaluation esthétique des propositions chorégraphiques. Notez qu'aucune hiérarchie ne dicte la présentation des cinq grilles, car les contenus chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire et liés à la sexualisation étaient tous essentiels pour tenter d'atteindre le but de l'étude (voir *1.4 Le but et les objectifs de la recherche*).

Les grilles d'observation ont servi de répertoires descriptifs pour documenter les trois contenus de l'étude mentionnés ci-haut (voir *3.2 Les contenus et les composantes de l'étude* et *Tableau 3.1 Tableaux des contenus et des composantes de l'étude*). Les grilles B (*appendice C*), C (*appendice D*) et D (*appendice E*) s'attardent aux descriptions des composantes chorégraphiques : elles éclairent ainsi directement le contenu chorégraphique. La grille D traite également du contenu relatif à la rhétorique publicitaire par le biais des composantes esthétiques sonores qu'elle observe (la synesthésie). De son côté, la grille A (*appendice B*) examine les manifestations gestuelles liées à la sexualisation des chanteuses et danseuses observées. Elle renseigne sur le contenu lié à la sexualisation par le biais des concepts de séduction sexualisée, et de codes pornographiques (voir *2.5.4 La sexualisation : séduction sexualisée et codes pornographiques*). La grille F.5 (*appendice F*) inventorie des éléments du montage liés au contenu associé à la rhétorique publicitaire au regard des deux autres contenus de l'étude.

Dans chaque grille, le descriptif de l'élément colligé est indiqué dans la colonne d'extrême gauche, alors que son repère temporel et sa récurrence d'apparition se trouvent dans la

⁵² Tel qu'annoncé en *3.1 La méthode*, l'approche constructiviste sous-tend que la chercheuse fasse des choix dans l'optique de faire émerger un univers de sens.

colonne d'extrême droite. Pour chaque description, certaines composantes esthétiques sonores sont répertoriées, tout comme certaines composantes esthétiques de la mise en image (voir *Figure 3.1 Tableaux des contenus et des composantes de l'étude*). Ces dernières ont été identifiées grâce aux éléments avancés par Preston-Dunlop (1995), Pearlman (2009) et Jhally (2007). Pour alléger les grilles, les descriptions liées aux composantes esthétiques de la mise en image sont indiquées par abréviations. Un document de référence intitulé *Détail de F.1, F.2, F.3, F.4* (voir *appendice G* pour le canevas et un exemple rempli (LOVE SEX MAGIC, 2009)) a été réalisé pour les préciser. Une explication détaillée des cinq grilles élaborées et appliquées à chacun des vidéoclips de l'échantillonnage permettra maintenant au lecteur de saisir la nature de la collecte de données.

3.4.1.1 Grille A. Manifestations gestuelles liées à la sexualisation (*appendice B*)

L'observation des composantes « séduction sexualisée » (SS) et « codes pornographiques » (CP) véhiculées par les protagonistes du vidéoclip s'est limitée à des éléments démonstratifs, d'abord dans un souci de rigueur, ensuite pour arriver à répondre au dernier objectif de la recherche. Celui-ci commande de tenter de distinguer les contenus chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire et liés à la sexualisation. Ainsi, il fallait arriver à différencier, entre autres, les manifestations gestuelles liées à la sexualisation du contenu chorégraphique : or, une sensualité intrinsèque au corps dansant émanera sans contredit des chorégraphies de vidéoclips. Dans l'optique de s'éloigner d'une interprétation liée à la subjectivité érotique de l'observateur – dans la mesure du possible⁵³ – seuls les éléments porteurs d'un contenu sexuel évident (c'est-à-dire démonstratif) ont été colligés. Cela assure la pertinence, la validité, mais aussi la finesse de l'étude.

Afin d'illustrer l'explication du fonctionnement de la grille A, un exemple dûment rempli (RUN THE WORLD (GIRLS), 2011) est présenté en partie, suite au canevas de la grille originale (*appendice B*). Il a été choisi de décrire les mouvements⁵⁴ et les postures⁵⁵ mettant en évidence les attributs sexuels primaires, c'est-à-dire la bouche (A.1), les seins pour les

⁵³ Voir Kulick (2011) pour une réflexion sur la subjectivité érotique dans le cadre d'un travail ethnographique.

⁵⁴ Un mouvement peut être répété. Il peut aussi s'agir d'une suite de mouvements (phrase).

⁵⁵ Immobilité ou position maintenue incluant de petits mouvements gestuels (main, tête, etc.) sans transfert du poids du corps.

femmes (A.2), les fesses (A.3) et l'entre-jambe (A.4). Lorsqu'un mouvement mettait en évidence plus d'un de ces attributs à la fois, il était placé sous la rubrique *A.5 Mouvements (M) ou posture (P) mettant en évidence plusieurs attributs sexuels*. Puis, l'auto-érotisme (A.6) faisait référence aux caresses d'un individu sur son propre corps, plus particulièrement sur les zones érogènes, donc les attributs sexuels primaires. Ensuite, la catégorie *A.7 Contacts, caresses et attouchements sexuels* élargissait le spectre des zones corporelles considérées par l'étude. Les contacts physiques entre individus et les caresses personnelles d'une autre nature que l'auto-érotisme y ont été colligés (ex. : une main sur chaque genou, la chanteuse glisse ses mains vers le haut (sur ses cuisses) (GOODBYE)). En fin de parcours, cette catégorie a été priorisée par rapport à la mise en évidence des attributs sexuels primaires (A.1 à A.4) afin de relever l'étendue des manifestations du toucher, une piste associée à la séduction sexualisée (Fisher *et al.*, 2004 ; Kaiser Family Foundation, 2005). Lors de l'analyse des résultats, toutes les descriptions classées dans les rubriques A.1 à A.4 incluant un contact physique ont été déplacées en A.7. Ensuite, les démonstrations de masturbations ou de manipulation sexuelle (A.8), les pénétrations buccales (A.9), les baisers avec la langue (A.10), les positions sexuelles (A.11) et les contraintes physiques imposées à un partenaire (A.12) étaient répertoriés. La catégorie *A.13 Imagerie sexuelle* a été créée pour répertorier les données de deux vidéoclips de l'échantillonnage (RUN THE WORLD (GIRLS), 2012 et SINGLE LADIES, 2010) car ils ne pouvaient pas être colligés par une catégorie prévue : dans les deux cas, le critère de mise en évidence d'un attribut sexuel primaire n'était pas observable. Cet ajout à la grille d'observation sera discuté au chapitre 4 (voir p. 113). Enfin, les composantes esthétiques de la mise en image (F.1 à F.4) et les paroles des chansons (composante esthétique sonore E.1) ont été recueillies pour chaque élément décrit dans la colonne d'extrême gauche de la grille A. Dès qu'une manifestation gestuelle de la sexualisation apparaissait pendant la chorégraphie, le texte était inscrit en gras pour signifier que cet élément était propre tant au contenu chorégraphique qu'au contenu sexualisé.

3.4.1.2 Grille B. Composantes chorégraphiques techniques (appendice C)

Afin d'illustrer l'explication du fonctionnement de la grille B, l'appendice B présente le canevas de la grille originale suivi d'un extrait d'un exemple dûment rempli (TURN UP THE

MUSIC, 2012). Le contenu chorégraphique de la danse de vidéoclips a été séparé en trois composantes (voir 3.2 *Les contenus et les composantes de l'étude*). Les éléments techniques identifiés étaient l'alignement (B.1), la mobilisation, la stabilisation ou l'immobilisation des bras (B.2), du bassin (B.3), des jambes (B.4) et des pieds (B.5). La dernière catégorie de cette grille portait sur les transferts du poids (B.6). Les costumes (F.2) et les décors et accessoires (F.3) faisaient partie de la grille B (comme pour la grille C), bien que la pertinence de cette inclusion ne se soit pas révélée lors de l'analyse des résultats.

3.4.1.3 Grille C. Composantes chorégraphiques stylistiques (appendice D)

Afin d'illustrer l'explication du fonctionnement de la grille C, l'appendice D présente le canevas de la grille originale suivi d'un extrait d'un exemple dûment rempli (TIGHTROPE, 2010). Au départ, le visage devait faire l'objet d'investigation (C.1). Au fil de la collecte, cette catégorie a été abandonnée à cause des variations d'un interprète à un autre. En d'autres mots, l'expression faciale des chanteurs-euses et danseurs-euses semble relever des composantes d'interprétation et non des composantes chorégraphiques. Les composantes d'interprétation n'ont pas été couvertes par l'étude (voir 4.4 *Les limites de l'étude réalisée*). La mobilisation, la stabilisation ou l'immobilisation de la tête par rapport au corps (C.2), des mains (C.3), des bras (C.4), des jambes (C.5) et des pieds (C.6) constituent les prochaines catégories. Puis, les trajets des mouvements dans la kinésphère⁵⁶ (C.7), et la tendance gestuelle ou posturale des mouvements (C.8) – vocabulaire issu du système d'analyse expressif du mouvement de Rudolf Von Laban – ont été colligés comme composantes chorégraphiques stylistiques. Toutefois, tant C.7 que C.8 qualifient l'utilisation de l'espace personnel de chaque danseur. Comme la littérature n'a pas permis d'identifier le contenu esthétique des chorégraphies de vidéoclips, l'utilisation de l'espace a été désigné comme un élément chorégraphique observable propre aux composantes esthétiques. Ainsi, lors de la compilation des résultats, il a plutôt été décidé que ces deux derniers éléments soient affiliés aux composantes chorégraphiques esthétiques.

⁵⁶ « L'espace d'évolution de l'individu sans changer sa base de support ». Notes de cours préparées par Geneviève Dussaut, DAN 7100 Théorie et observation du mouvement, Université du Québec à Montréal.

Finalement, l'observation de la qualité des mouvements – associée au style de danse par Lewis (1984) (voir p. 49) – devait être réalisée grâce à deux autres concepts Labanien. D'abord l'observation des efforts (C.9), puis l'observation des phrasés (C.10). Tous deux ont été court-circuités par le morcellement des séquences (« posing » Scanlan 1984 dans Billman, 1997) et la brièveté des images (Pearlman, 2009) annoncés par la revue de littérature. Les phrasés et les efforts du mouvement nécessitent une durée minimale pour être perçus. Après plusieurs essais (5 vidéoclips sur 9) l'observation des efforts a été écartée de l'étude.

3.4.1.4 Grille D. Composantes chorégraphiques esthétiques (appendice E)

Afin d'illustrer l'explication du fonctionnement de la grille D, un exemple dûment rempli (BAD ROMANCE, 2010) fait suite au canevas présenté par l'appendice D. La grille D relève d'abord les caractéristiques spatiales des chorégraphies : l'orientation du corps par rapport à la caméra (D.1), la direction du regard par rapport à la caméra (D.2), les niveaux investis (sol, bas, position debout, saut) (D.3), les déplacements par rapport à la caméra (D.4) et la distance entre les danseurs-euses et le ou la chanteur-se, ainsi que leurs formations spatiales (D.5).

Puis, la synesthésie s'insère dans la grille D. Telle que l'a mise en lumière la revue de littérature (voir *Le rapport image/musique* p. 53), la concordance des chorégraphies et de la chanson est considérée comme une composante esthétique de la danse de vidéoclips. Quatre catégories portent sur la synchronisation des mouvements : avec le temps fort (E.2.1), avec le temps fort et le contre-temps (E.2.2), avec la rythmique d'un instrument (E.2.3) et avec la rythmique de la voix (E.2.4). Finalement, une dernière catégorie permet de colliger les mouvements qui illustrent les paroles (E.2.5) de façon mimétique ou stylisée.

3.4.1.5 Grille F.5 Montage : contenu relatif à la rhétorique publicitaire (appendice F)

Afin d'illustrer l'explication du fonctionnement de la grille F.5, un exemple dûment rempli (GOODBYE, 2009) fait suite au canevas présenté par l'appendice E. À la lumière de la revue de littérature et du cadre conceptuel, l'observation de la rhétorique publicitaire a d'abord été attribuée au montage (F.5), une des composantes esthétiques de la mise en image. Les descriptions de cette grille portent sur des caractéristiques du montage associées aux

manifestations liées à la sexualisation (grille A) ou aux composantes chorégraphiques esthétiques (grille D). À l'origine, l'observation des « points d'emphasis » incluait les ralentis mentionnés par Pearlman (2009) et d'autres procédés abordés dans l'ouvrage de l'auteur (répétitions, rembobinage, effets spéciaux, etc.). Le tout souhaitait faire émerger le concept d'intensification (voir p. 68). De leur côté, l'accélération d'apparition des plans et l'accélération du mouvement dans les plans voulaient cerner les manifestations de l'excitation (voir p. 69). Les autres composantes associées aux descriptions de la grille F.5 calquent ceux de la grille A : il s'agit des composantes esthétiques de la mise en image F.1 à F.4 et des paroles des chansons (composante esthétique sonore E.1).

3.4.2 La validation

3.4.2.1 Le vidéoclip test

Alors que l'élaboration des grilles s'est déroulée en février 2013, la période de validation des grilles et de modification s'est poursuivie durant le mois de mars 2013. À partir de l'observation d'un premier vidéoclip LOVE SEX MAGIC de la chanteuse Ciara (*featuring* Justin Timberlake, 2009), différentes améliorations ont été apportées pour arriver aux versions des grilles explicitées ci-haut.

Par exemple, à l'origine, le concept de stéréotype sexuel récurrent dans la littérature portant sur la sexualisation des contenus médiatiques (Sherman Dominick, 1986 ; Turner, 2006) devait être considéré de façon exhaustive. Bien que le répertoire de mouvements et postures exclusifs à un genre sexuel dans les vidéoclips soit un élément intéressant, il devenait dilatoire dans le cadre de cette étude. À l'opposé, les composantes « séduction sexualisée », et « codes pornographiques » découverts dans la littérature offraient des pistes franches pour identifier un terrain commun entre le contenu sexualisée et chorégraphique des vidéoclips. Aussi, les trois contenus et les quatorze composantes de l'étude (voir *Figure 3.1 Tableaux des contenus et composantes de l'étude*) devaient tous faire l'objet d'investigation dans le but de comprendre leurs interrelations. Il fallait leur dédier un temps d'observation considérable. Le concept de stéréotype sexuel a été éliminé, mais le genre des individus observés a tout de

même été systématiquement colligé dans les descriptions (ex. : Cf signifie chanteuse (féminine), Cm signifie chanteur (masculin)⁵⁷).

Un autre ajustement majeur a été la dissection des récurrences. La première observation rassemblait les mouvements ou postures selon leur ressemblance (ex. : toutes les postures en grand plié en seconde, face à la caméra). Après consultation avec nos directrice et co-directrice, il apparut évident que ces regroupements diluaient les données. Ils ont donc été décomposés. Chaque différence entre un-e mouvement/posture et un-e autre semblable a dès lors fait l'objet d'une nouvelle description. Par exemple : « en grand plié seconde, face à la caméra, la chanteuse appuie sa main droite sur son genou droit » versus « en grand plié seconde, face à la caméra, la chanteuse appuie ses avant-bras sur un barre horizontale ». Cela a permis d'éviter les raccourcis d'une analyse précoce menée pendant la collecte. Lors de l'étape des compilations, des regroupements plus fins et/ou plus globaux, selon les besoins de l'analyse, ont été réalisés.

D'avril à juin 2013, chacun des huit autres vidéoclips a été décomposé à partir des grilles finales éprouvées par le test et présentées précédemment (voir 3.4.1 *Les grilles d'observation*). Cette étape de la collecte fut la plus longue et a nourri l'étude de données détaillées au sujet de chacune des productions. Toutefois, rappelons que les observations liées à la rhétorique publicitaire reposaient sur un cadre conceptuel élaboré à partir de l'association d'éléments issus d'une littérature restreinte.

3.4.2.2 *Le comité d'experts*

À titre de rappel, nous avons fait le rapprochement entre l'intensification et l'excitation de Pearlman (2009) et la valorisation et la persuasion d'Adam et Bonhomme (2005) dans le but de décomposer la rhétorique publicitaire (voir *Figure 2.1 La carte du cadre conceptuel*, p. 63). Pour assurer la pertinence de cette construction conceptuelle, il fallait valider l'interprétation de la chercheuse quant à l'observation de la rhétorique publicitaire. Cela nécessitait une troisième source de données. Du coup, l'élaboration d'une entrevue avec des

⁵⁷ Voir appendice A. *Lexique des abréviations*.

experts praticiens du vidéoclip est venue supporter la triangulation des résultats : « Lors de l'interprétation, le chercheur qualitatif soumettra les résultats de son analyse aux acteurs qui ont participé aux événements en vue de corroboration (validité phénoménologique ou validité de signifiante des interprétations) » (Pourtois et Desmet dans Mucchielli, 1996 : 60). Sans avoir participé à la production des vidéoclips observés, les experts ont été consultés au sujet de productions de même nature que celles qu'ils investissent dans leur profession.

3.4.2.3 Le questionnaire d'entrevue

À ce point-ci de la recherche, les données ont été compilées par catégorie (ex. : toutes les catégories *B.2. Mobilisation, stabilisation ou immobilisation des bras des grilles B. Composantes chorégraphiques stylistiques* (voir appendice D)). Ces compilations auront servi la prochaine étape de la recherche, soit l'analyse des données. En ce qui concerne le questionnaire d'entrevue mené avec les experts du vidéoclip, la compilation des corpus des grilles *F.5 Montage* en constitue la matière première. Concrètement, un réalisateur de vidéoclips (Mathieu Cyr) et une réalisatrice à la post-production active en télévision (Sophie Bissonnette)⁵⁸ ont été questionnés au sujet de certaines observations de la chercheuse. Les éléments abordés étaient les « points d'emphasis », la répétition, le ralenti, l'accélération d'apparition des plans et l'accélération de mouvements dans les plans.

Le questionnaire d'entrevue intitulé *Validation de l'interprétation d'un concept⁵⁹ et de procédés associés à la rhétorique publicitaire en lien avec la sexualisation et les chorégraphies de vidéoclips* (voir appendice H) a guidé deux rencontres réalisées au mois de juillet 2013. D'une durée de deux heures, chaque rencontre est passée de la formule prévue, soit une entrevue basée sur des questions à réponses ouvertes (« standardized open-ended interview » Patton, 1990 : 284) à un mode conversationnel (« the informal conversational

⁵⁸ Tous deux ont refusé l'anonymat qui leur a été offert (voir 3.6 *Les considérations éthiques*).

⁵⁹ Lors de la collecte de données, le concept « point d'emphasis » a été associé à différents procédés : effets spéciaux, plans rapprochés, plans épaule, plans tête, angle contre-plongée, mouvements de caméra « zoom in » et « travelling », costume et éclairage. Les entrevues ont toutefois mené à une interprétation plus large de ce concept ce qui a permis de proposer le concept d'hyper-réalité lors de la discussion (voir 5.1). De plus, le fait de ne pas avoir étudié la séquence de présentation des images (voir 1.7 *Un aperçu des limites de la recherche*) aura dénaturé le concept de « point d'emphasis » tel que présenté par Pearlman (2009). Pour l'auteure, un « point d'emphasis » est créé par l'ensemble de la construction rythmique d'une séquence vidéo. Il s'agit d'une faiblesse de l'étude que les deux entrevues ont permis de mettre en lumière et de clarifier.

interview » Patton, 1990 : 281). La polyvalence du deuxième mode d'entrevue a permis d'enrichir le canevas de base. Certaines questions ont émergé spontanément du contexte de l'entrevue (Patton, 1990), de façon à chercher de l'information à partir des propos des experts confrontés aux extraits vidéo.

Une série de trois questions était prévue pour chacun des procédés identifiés. En référence à des extraits vidéo (environ trois par question), les observations de la chercheuse devaient d'abord être confirmées ou infirmées par l'expert. Puis, il lui était demandé d'expliquer, selon son expertise, l'objectif poursuivi par l'utilisation du procédé discuté. Une troisième question agissait à titre de reformulation de la deuxième pour la clarifier au besoin (voir *appendice H*). À plusieurs reprises, les deuxième et troisième questions menaient à des commentaires sur la production, des comparaisons avec d'autres vidéoclips (de l'étude ou non-reliés), des exemples, ou encore des liens avec d'autres éléments du vidéoclip. Les entrevues ont non seulement permis de colliger des données en lien avec l'objectif du questionnaire d'entrevue, mais aussi d'accéder à deux visions d'ensemble de la réalisation des productions et du contexte professionnel dans lequel elles s'inscrivent. En plus de clarifier l'interprétation des données relatives au contenu lié à la rhétorique publicitaire, les entrevues ont contribué à l'analyse des éléments constitutifs des productions vidéoclips à la manière d'une synthèse.

3.5 L'analyse des données

Préalablement à l'analyse thématique des données – c'est-à-dire le regroupement des résultats selon des thèmes, émergeant comme des pistes de réponses aux questions de recherche – des compilations par catégories ont été réalisées. À ce moment, les données à faible récurrence ont été éliminées. Par faible récurrence est entendu un élément observable au sein de moins de trois vidéoclips. Par exemple, « l'adduction des jambes, debout, glissade d'un pied au sol vers la jambe de support » compilé par la catégorie B.4 de la grille B⁶⁰ est une donnée relative au contenu chorégraphique technique qui n'apparaissait que dans deux vidéoclips. Elle a donc été éliminée. Dans le cas où des descriptions différentes identifiaient exactement le

⁶⁰ Extrait des données de recherche (Marquis, 2014).

même élément, elles ont été homogénéisées. Ainsi, les compilations ont permis de préciser et d'uniformiser les données. Le portrait d'ensemble du contenu chorégraphique et celui du contenu sexualisé sont apparus grâce aux compilations. Il a déjà été mentionné que, en ce qui a trait au contenu relatif à la rhétorique publicitaire, les entrevues ont permis une première analyse plus nuancée et pertinente que la compilation. Une fois cette étape terminée, l'analyse des données a pu débiter.

Un corpus d'envergure a découlé des trois différents contenus et quatorze composantes de vidéoclips colligées par la collecte de données. Deux entrevues et cinq grilles d'observation détaillant chacune neuf vidéoclips ont été nécessaires pour atteindre les objectifs de l'étude (voir 1.4 *Le but et les objectifs de l'étude*). Par contre, étant donné la nature ethnographique de l'étude, la présentation de toutes les données recueillies ne s'avérait pas impérative à la compréhension du phénomène observé. Située au préalable sous le paradigme postpositiviste et la perspective constructiviste, c'est bien à la compréhension d'un univers culturel défini que s'attarde l'étude. En ce sens, le modèle d'analyse thématique paraît approprié (Daly, Kellehear, & Gliksman, 1997), car il permet de faire émerger un univers de sens. Plus précisément, l'analyse thématique horizontale a amorcé notre lecture et relecture du corpus (tel que recommandé par Blanchet et Gotman (2010) « dans le cas de l'enquête exploratoire » p. 96) à la recherche de thèmes non définis au préalable par l'étude, émergents et récurrents d'une source à une autre (ex. : d'une composante à une autre, d'un vidéoclip à un autre, d'une entrevue à l'autre). Quatre grands thèmes ont jailli de l'analyse, réalisée selon la méthode établie (recherche qualitative, approche ethnographique et constructiviste).

3.6 Les considérations éthiques

L'observation de vidéoclips n'a nécessité aucune permission : diffusées gratuitement sur Internet (ex. : les sites Youtube, Vevo ou Vimeo), toutes les versions électroniques des productions discutées dans ces pages sont mises en vente sur des sites d'achats musicaux (ex. : iTunes). Puis, les experts rencontrés ont été considérés comme des collaborateurs et non des participants à l'étude. Conformément aux exigences du protocole du Comité institutionnel d'éthique de la recherche de l'UQAM, aucun formulaire de consentement n'a

dû être rempli. Notez que les experts n'ont pas souhaité garder l'anonymat bien que la possibilité leur ait été offerte. Les fichiers mp3 des deux entrevues réalisées avec eux seront conservés dans nos dossiers pour une période de deux ans après la publication de ce mémoire, après quoi ils seront détruits. En aucun cas, ils ne seront publiés. Les seules transcriptions réalisées à partir d'extraits de ces entretiens se trouvent en annexe du présent mémoire (*appendice I*).

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

Échelonnée sur une période de six mois (février à juillet 2013), la collecte de données a fait appel à trois sources différentes. À partir de la revue de littérature (février 2013), cinq grilles d'observation ont été élaborées. Améliorées grâce à un premier vidéoclip test (mars 2013), elles ont été appliquées aux huit autres vidéoclips de l'échantillonnage (avril à juin 2013). Par la suite, la réalisation d'entrevues avec deux experts praticiens du vidéoclip (juillet 2013) a permis de nuancer l'interprétation de la chercheuse quant à l'observation de la rhétorique publicitaire à même les productions vidéoclips. Les experts rencontrés ont également postulé et commenté la synergie des composantes esthétiques de la mise en image du vidéoclip. Bien qu'il ne s'agisse pas de données premières considérées par l'étude, la richesse de ces entrevues/discussions sera utile au présent chapitre afin d'appuyer la pertinence de certaines données et d'assurer la triangulation des résultats. En guise de rappel, voici la question de recherche à laquelle l'analyse thématique s'est arrimée : « Quelles sont les principales composantes chorégraphiques des vidéoclips populaires actuels et de quelles façons sont-elles associées à la rhétorique publicitaire ainsi qu'à une gestuelle liée à la sexualisation? » Notez que le lexique des abréviations et termes spécifiques utilisés lors de la collecte de données guidera le lecteur dans ce chapitre de présentation des résultats (voir *appendice A*).

Ce chapitre aborde quatre thématiques. D'abord, les « repères spatiaux » exposeront les principales composantes chorégraphiques esthétiques⁶¹. Par la suite, la notion « d'excitation »

⁶¹ D'autres éléments issus de la composante chorégraphique esthétique apparaissent également sous les thématiques à venir. Dans la forme vidéoclip, les contenus chorégraphiques liés à la rhétorique publicitaire et liés à la sexualisation s'entremêlent : cette idée sera abordée au chapitre 5. Il serait donc vain et réducteur de tenter de séparer les résultats comme si les thématiques ne communiquaient pas entre elles.

permettra d'identifier les éléments liés à la rhétorique publicitaire en lien avec l'observation des composantes chorégraphiques et de la sexualisation. Enfin, une présentation des résultats non significatifs liés à la sexualisation des chorégraphies précédera celle des résultats significatifs⁶² – soit le « toucher » et la « mobilité du bassin ». Attendu le caractère précurseur de l'étude au sujet de la sexualisation des chorégraphies de vidéoclips, il nous est apparu pertinent d'identifier pour le lecteur certains éléments non-significatifs à des fins de futures recherches⁶³. De plus, cette section permet de mettre en évidence la prévalence des données significatives.

4.1 Les repères spatiaux

D'abord, les données liées aux composantes chorégraphiques esthétiques nous informent de la prédominance de deux sortes de formations spatiales adoptées par les danseurs-euses et chanteurs-euses : la formation en quinconce (7/9⁶⁴) et la ligne d'individus côte à côte (6/9). Dans les deux cas, le chanteur ou la chanteuse se trouve au centre de la formation. En entrevue avec le réalisateur Mathieu Cyr, nous énoncions une autre récurrence de disposition spatiale, moins présente que le quinconce et la ligne côte à côte. Il s'agit de la formation en V (4/9) où deux diagonales de danseurs-euses se joignent à l'avant au centre, là où se place le ou la chanteur-se. Notre intervention faisait écho au propos de Cyr quant à l'utilisation de nombreuses références cinématographiques dans son travail de réalisation. Selon lui, bien qu'il soit intéressant de surprendre le spectateur, l'utilisation de références permet plutôt de le « rassurer » à l'aide de choix qui plaisent (Cyr, 2013). En réaction à l'exemple de la formation en V, Cyr confirme qu'il s'agit d'une caractéristique des chorégraphies de vidéoclips reconnaissable et appréciée :

M.C. : Oui c'est ça... Tout le monde l'aime cette passe-là. C'est éprouvé.

J.M. : C'est ça. Donc il y a une question de recette?

M.C. : Bien assurément! Surtout dans les clips populaires comme ça.
(1.39.09 minute)

⁶² Dans le cadre de cette étude, l'appellation « résultats significatifs » s'appuie sur un critère de récurrence : toutes données observées dans plus de la moitié des vidéoclips de l'échantillonnage ont été considérées significatives.

⁶³ Il n'est pas certain que les données auraient mené aux mêmes résultats selon un échantillonnage différent.

⁶⁴ Afin d'alléger le texte, les chiffres indiqués entre parenthèse et séparés d'une barre oblique font référence au nombre de vidéoclips qui présentent l'élément énoncé, sur un total de 9. Ex. : 7/9 signifie 7 vidéoclips sur 9 présentent la donnée.

Suggérée ci-haut par l'intervention de la chercheuse, l'idée d'une recette – soit une méthode impliquant des éléments éprouvés (ex. : formation spaciale en V) pour générer l'appréciation d'une chorégraphie de vidéoclips – avait d'abord émergé des propos de Cyr, un peu plus tôt en séance :

M.C. : Pour des clips de danse et de chorégraphie c'est ... Tu as tout un clip, une mise en situation de danse et tout avec un genre de scénario, plus ou moins pertinent. Puis là tu arrives au climax où là, là là, c'est le bout de danse. Comme un solo de guitare à la limite. Tu sais c'est la même chose. C'est vraiment comme ça qu'ils utilisent ça. (50.40 minutes)

Alors que Cyr souligne la marche à suivre pour présenter les chorégraphies de vidéoclips dans l'évolution du scénario, la deuxième experte rencontrée aborde la méthode à utiliser pour filmer la danse. Pour la réalisatrice à la post-production et ancienne danseuse professionnelle Sophie Bissonnette, un montage de plans plus ou moins rapprochés du sujet selon des angles variés nuit à la mise en valeur des chorégraphies présentées :

S.B. : Parce que tu dois rester en plein pied. Puis tu dois être en avant, tu dois suivre la chorégraphie. Tu ne peux pas découper... Je pense que c'est difficile de découper de la danse. C'est pas comme découper un téléroman. (1.08.05 minute)

Dans cette optique, les repères spatiaux nécessaires pour apprécier une chorégraphie (plan large qui permet de voir tout le corps, angle frontal) limitent les possibilités propres à la captation vidéo (ex. : plan qui fractionne le corps, angle inaccessible pour un public de danse présentée sur scène, etc.).

En dansant, le corps change régulièrement d'orientation face à la caméra au sein d'un même plan (7/9). Par contre, tous les vidéoclips observés priorisent l'orientation du corps face à la caméra (9/9). Sept vidéoclips favorisent également les plans $\frac{3}{4}$ face pour filmer les chorégraphies (ex. : RUN THE WORLD (GIRLS)⁶⁵ : 31X de $\frac{3}{4}$ face versus 29X de face, BAD ROMANCE : 17X de $\frac{3}{4}$ face versus 30X de face). Au sujet du vidéoclip TURN UP THE MUSIC de Chris Brown, Bissonnette précise que les plans rapprochés saisis en angle $\frac{3}{4}$ face (18X versus 27X de face) sont tellement rapides que cela ne perturbe pas l'attention du spectateur :

⁶⁵ Afin d'alléger le texte, l'année de publication du vidéoclip ne suivra pas son titre dans le chapitre 4, ni le chapitre 5 (voir p. 83, *Tableau 3.3 Les résultats de la pige après ajustements*).

S.B. : Ça [ne] nous déstabilise pas. C'est parce que ce qui est important c'est de savoir où sont placés...où ils sont physiquement là.

J.M. : Oui, avoir un repère dans l'espace.

S.B. : Oui, le repère dans l'espace.

(1.09.24 minute)

En ce sens, les vidéoclips semblent offrir plusieurs repères spatiaux pour permettre au spectateur de situer les chorégraphies. Indépendamment de l'angle de présentation du corps, chaque vidéoclip (9/9) contient un nombre variable, mais élevé de plans plein pied⁶⁶ ou plus larges lors des chorégraphies:

Ex. 1: RUN THE WORLD (GIRLS) renferme 34 plans *moyens* à *très grand ensemble* sur 67 plans de chorégraphies au total;

Ex.2 : BAD ROMANCE contient 35 plans *moyens* à *grand ensemble* sur 79 plans de chorégraphies au total;

Ex.3 : GOODBYE présente 21 plans d'*ensemble* sur 47 plans de chorégraphie au total.

De surcroît, les déplacements des chanteurs-euses et danseurs-euses lors des chorégraphies sont souvent confinés à l'intérieur du cadre de la caméra, ce qui concorde avec les dires de Bissonnette au sujet des repères spatiaux nécessaires à l'appréciation de la danse. Huit vidéoclips montrent une avancée du chanteur ou de la chanteuse, accompagné ou non de ses danseurs-euses, pendant la chorégraphie (8/9). À l'exception de la production THE LAZY SONG, où le chanteur s'avance jusqu'à n'offrir que sa tête et son cou à la caméra (à 8 reprises), il s'agit de courts déplacements :

Ex.1 : TURN UP THE MUSIC : « Un pas vers l'avant (i.e. tel que déterminé par la position de la CAM lors d'un plan frontal), 7X (dont 3 amorces de sortie du plan lors de la fin des 3 premières choré.), Cm/Dm »;

Ex.2 : TIGHTROPE : « Petits pas en avançant, 1X, Cf/Dm/Df ; Cf avance avec des transferts du poids du talon à l'avant-pied, 1X »;

Ex.3 : DANCE AGAIN: « Cf et Dm avancent d'environ un pas vers la CAM (évaluation distance), 1X ».

Puis, des trajets d'aller-retour du côté jardin à cour⁶⁷ et inversement font partie des chorégraphies de 6 des 9 vidéoclips (ex. : SINGLE LAGIES : « La chanteuse et les deux

⁶⁶ Le plan plein pied mentionné par Bissonnette fait référence au plan moyen de notre lexique de travail. Toujours selon le lexique de cette étude, les grandeurs supérieures sont identifiées par les termes plan d'ensemble, plan grand ensemble, plan très grand ensemble et plan panoramique.

⁶⁷ De la gauche vers la droite à partir du point de vue du spectateur.

danseuses font 3 aller-retours et demi (vers cour puis vers jardin) ou 7 demi trajets »). Un autre déplacement fréquent est le changement de places entre les danseurs-euses au sein d'un même plan (5/9) (ex. : TURN UP THE MUSIC : « Les nombreux danseurs changent de place entre eux (formation V remplie) en 2 plans »).

Puis, une composante stylistique importante des chorégraphies s'associe à tous les déplacements limités annoncés précédemment. La seconde position parallèle des jambes des danseurs-euses et chanteurs-euses a été répertoriée par la *grille C. Composantes chorégraphique stylistique* dans huit vidéoclips (8/9) :

- Ex. 1 : DANCE AGAIN : « Les jambes sont en seconde position parallèle, 16pl, Cf/Dm »;
- Ex. 2 : GOODBYE : « Les jambes sont en seconde position (alignement et orientation variable), 20X, Cf/Df » ;
- Ex.3 : LOVE SEX MAGIC : « Les jambes sont en seconde position, tendues et en parallèle, 7X Cf/Df ».

La largeur de la base de support ainsi définie n'est que rarement quittée par l'individu lors de la chorégraphie. Mis à part les courtes avancées, déplacements d'aller-retour et changements de places entre les danseur-euses, la majorité des déplacements se fait dans l'espace restreint défini par la largeur des jambes en seconde parallèle. Ainsi, dans sept des neuf vidéoclips (7/9), les déplacements des danseurs se font à l'intérieur de la base de support:

- Ex.1 : RUN THE WORLD (GIRLS) : « À l'intérieur de la base de sustentation (des pas en dessous de soi-même). Toute la 1^{re} choré. sauf 1X Cf/Dm, et toute la 3^e choré sauf 5X (avancée, aller-retour cour-jardin) »;
- Ex.2 : LOVE SEX MAGIC : « Un pas à l'intérieur de la base de sustentation, 2X, Cf/Df »;
- Ex.3 : BAD ROMANCE : « À l'intérieur de la base de sustentation (des pas en dessous de soi-même), 19X, Cf/Df. »

Tant dans l'espace défini par la base de sustentation qu'à l'intérieur du cadre de la caméra, les déplacements se font par transferts du poids en contrôle en tout temps, et ce, dans la totalité de l'échantillonnage (9/9). Aucun déséquilibre ne génère de déplacement dans l'espace. De plus, le contenu chorégraphique des neuf vidéoclips (9/9) se déroule en quasi-totalité à la station debout, c'est-à-dire en appui sur les deux pieds, genoux légèrement fléchis ou jambes tendues. Toutefois, le niveau bas est immanquablement investi à un moment de la chorégraphie, sauf dans un vidéoclip (TIGHTROPE) (8/9). Finalement, cinq vidéoclips incluent

des sauts à leurs chorégraphies (5/9), amenant les danseurs-euses à quitter le sol. À l'exception de *TURN UP THE MUSIC*, les sauts demeurent près du sol et l'atterrissage est accentué (ex: *RUN THE WORLD (GIRLS)* : « Saut (#majorité accent vers le bas), 45X, Cf/Df ».)

En dernier lieu, le regard dirigé vers l'objectif de la caméra est un incontournable des chorégraphies observées. Lorsque ce regard suit l'orientation du corps, il affirme le rapport frontal entre le-la danseur-se et son public. Si l'orientation de corps diffère du regard à la caméra, il positionne tout de même le spectateur par rapport au danseur ou à la danseuse observé-e. Dans quatre productions, le costume (ex. : les lunettes de soleil des danseurs et du chanteur de *THE LAZY SONG* et celles de la chanteuse de *BAD ROMANCE*) ou la distance (ex. : les plans d'ensemble, donc éloignés, des danseuses de *LOVE SEX MAGIC* et de *GOODBYE*) font obstacle à l'observation du regard des chanteurs-euses et danseurs-euses. Malgré tout, les visages des acteurs de ces quatre vidéoclips sont franchement dirigés vers la caméra, ou certains plans rapprochés dévoilent des regards braqués sur l'objectif. Cette caractéristique a été observée sans équivoque dans les cinq autres productions, ce qui permet de conclure à son importance dans l'ensemble des vidéoclips observés (9/9). Le regard du chanteur ou de la chanteuse et des danseurs-euses est aussi parfois dirigé vers l'avant, c'est-à-dire dans la direction préalablement adoptée par la caméra lors d'une prise de vue frontale⁶⁸. Dans les productions *RUN THE WORLD (GIRLS)* et *BAD ROMANCE*, le corps et le regard des danseuses et chanteuses concordent avec l'endroit où se trouve un public de figurants masculins qui les observe pendant la chorégraphie. *LOVE SEX MAGIC* contient un seul plan (2.46) où l'on montre un spectateur de dos, face aux danseuses et à la chanteuse, occupées à exécuter un mouvement de la chorégraphie. À ce moment, elles regardent devant, donc vers le spectateur. Les vidéoclips *DANCE AGAIN*, *SINGLES LADIES*, *TIGHTROPE* et *TURN UP THE MUSIC* incluent des regards devant, sans qu'un public ne soit visible. Au total, sept productions semblent désigner une direction comme étant l'« avant » (7/9). Soulignons toutefois que le regard des danseur-euses suit également les directions changeantes du corps, générées par les mouvements de la chorégraphie (7/9).

⁶⁸ L'angle frontal a été désigné en rapport au corps et non au décor observé. Une prise de vue frontale signifie que la caméra montre un ou des corps de face.

Figure 4.1 Publics de figurants masculins dans RUN THE WORLD (GIRLS) et BAD ROMANCE



Selon notre analyse, l'essentiel des principales composantes chorégraphiques de la danse de vidéoclip s'arrime aux repères spatiaux : les formations du peloton ; l'angle frontal ou $\frac{3}{4}$ face du corps par rapport à la caméra ; le plan plein pied ou plus large ; les déplacements à l'intérieur du cadre de l'image et à l'intérieur de la base de support ; les transferts du poids en contrôle ; la prédominance de la station debout et le passage obligé au sol ; les sauts bas, et finalement le regard vers l'objectif ou vers l'avant tel que défini par l'angle frontal montré au préalable.

La prochaine thématique fait exception au modèle d'analyse choisi, car ce dernier suggère le jaillissement de thèmes inexplorés à cette étape de la recherche (voir p. 93). Alors que « les repères spatiaux » est un thème strictement issu de l'analyse des données, le prochain thème a été découvert lors de la revue de littérature et conservé par le cadre conceptuel. En effet, le concept « d'excitation » s'impose à nouveau, à même l'analyse des données.

4.2 L'excitation

Ici, il est important de faire la distinction entre l'excitation sexuelle générée par l'auto-érotisme (un résultat non significatif de l'étude, voir 4.3.1), et l'excitation liée au montage dont parle Pearlman (2009) (voir p. 69). À titre de rappel, Pearlman avait permis d'identifier différents éléments disponibles au monteur pour générer l'excitation par la vidéo: le mouvement visible dans le plan, le mouvement de la caméra, l'accélération de la pulsation et la vitesse de passage d'un mouvement à l'autre (p. 233-234) (traduction libre). Selon l'auteure, grâce à l'empathie kinesthésique, le monteur créerait l'effet désiré à partir de sa propre expérience de spectateur. L'objectif serait de captiver l'auditoire : «...movement is

what we can shape in order to shape rhythm, and the purpose of rhythm is to create the cycles of tension and release that keep us engaged in the story » (p. 234). Cette forme d'excitation présentée par Pearlman s'impose à nouveau pour classer les données de l'étude.

Le mouvement dans le plan

En ce qui a trait à la présence de mouvements dans un plan comme générateurs d'excitation, les chorégraphies de vidéoclips offrent un matériel intéressant. Les composantes chorégraphiques esthétiques et stylistiques des vidéoclips observés usent de différents moyens pour remplir le cadre de l'image. La majorité des mouvements des chorégraphies des neuf vidéoclips (9/9) favorise les trajets transverses. Par exemple, le vidéoclip TURN UP THE MUSIC présente 63 plans où le chanteur et les danseurs utilisent des trajets transverses versus 5 plans de trajets périphériques. Alors que les trajets périphériques, générés par des membres en extension, auraient délimité les extrémités de la kinésphère de chacun et que les mouvements initiés par le tronc qui traversent le centre du corps (trajets centraux) auraient délimité un espace beaucoup plus restreint, les trajets transverses permettent de tracer à répétition l'espace médian de la kinésphère. Les trajets transverses observés dans l'échantillonnage sont souvent créés par des mouvements de bras angulaires. Six vidéoclips (6/9) présentent différents mouvements de flexion et d'extension des bras, une composante stylistique des chorégraphies de vidéoclips :

- Ex.1 : GOODBYE : Les coudes sont fréquemment pliés à plus de 90 degrés puis dépliés (ex. : enveloppé/développé ou autre mvt), 24X, Cf/Df, trajets en demi-cercle suite à une impulsion de style *swing*.
- Ex.2 : TURN UP THE MUSIC : Les coudes sont fréquemment pliés à plus de 90 degrés puis dépliés avec un accent. Les directions dans l'espace varient et les trajets sont surtout linéaires, 14X pendant la 1^e choré. Cm/Dm #mvt tranchant de style karaté.
- Ex.3 : DANCE AGAIN : Flexions/extensions variables (coudes, mobilisation de l'épaule, poignet). Les bras font des trajets symétriques dans l'espace, 11pl, Cf/Df.

Les angles créés par les mouvements de flexion et d'extension des bras sont considérés comme des mouvements à trajets transverses, créateurs de mouvements. Ils emplissent nécessairement davantage le plan que ne le feraient les trajets périphériques ou centraux. Les angles éphémères des mouvements de bras semblent ainsi favoriser l'excitation : les flexions

et les extensions récurrentes des bras dans l'espace adjacent au corps du danseur tracent de multiples trajets dynamiques. Stimulée par eux, l'attention du spectateur risque fort d'être sollicitée de façon récurrente. De plus, la présence récurrente de poses incluant des bras en position angulaire (6/9) réitère l'occurrence des angles :

- Ex.1 : RUN THE WORLD (GIRLS) : Bras placés et maintenus dans des positions angulaires, les mains sont appuyées sur le corps (hanches, bas du dos, front, bras au-dessus de la tête avec les mains aux coudes de l'autre bras, etc.), 26pl, Cf/Df.
- Ex.2 : TIGHTROPE : Bras placés et maintenus en positions angulaires : coudes vers l'extérieur, fléchis, mains au-dessus de la tête, 9X, Cf/Dm/Df.
- Ex.3 : SINGLE LADIES : Une main placée et maintenue sur la hanche quasiment en tout temps, 1.28 minute sur 3.18 = plus du tiers du vidéoclip, Cf/Df.

Aux angles des bras, mobiles ou immobiles, s'ajoutent ceux des jambes. À partir d'un demi-plié (ou même d'une légère flexion des jambes), l'alternance du mouvement de rotation interne et de rotation externe des jambes est visible dans six vidéoclips de l'échantillonnage (6/9). Cette mobilisation des membres inférieurs crée différents angles à répétition. Dans le même ordre d'idée, chaque levée de jambes répertoriée (5/9) montre une jambe de travail fléchie :

- Ex.1 : DANCE AGAIN : Levée de jambe en attitude fermée devant, enveloppée ou adduction, 2X, 2pl Cf/Dm.
- Ex.2 : TURN UP THE MUSIC : Levée de jambe (développé kick), 1 série 4pl, Cm/Dm.
- Ex.3 : RUN THE WORLD (GIRLS) : Une jambe soulevée en attitude devant (dos cambré) ou développé kick à la seconde, 4X (2X + 2 séries) 5pl, Cf/Df.

Un autre élément stylistique des chorégraphies de vidéoclip est la variété de formes adoptées par les mains. Cinq vidéoclips (5/9) montrent des danseurs-euses et chanteurs-euses avec les paumes ouvertes, doigts collés. Quatre de ces cinq vidéoclips (4/5) montrent aussi des paumes ouvertes, doigts écartés. De plus, quatre vidéoclips mettent en vedette des chanteuses qui utilisent les poings fermés lors de leurs chorégraphies (DANCE AGAIN, RUN THE WORLD (GIRLS), BAD ROMANCE, GOODBYE). Chaque changement de forme de la main crée un mouvement à l'intérieur des plans de caméra. De la même façon que le passage d'une flexion à une extension des bras attire l'attention, les mains génèrent l'excitation par le biais de la chorégraphie.

Finalement, des éclats lumineux (« flare ») et des flashes dirigés vers l'objectif de la caméra accompagnent les chorégraphies de trois vidéoclips (3/9). GOODBYE est l'exemple le plus éloquent : 34 plans de chorégraphie sur 47 incluent un éclat ou un flash de lumière. En entrevue, Cyr avait abordé ces lignes horizontales superposées à l'image:

M.C. : La petite ligne, souvent c'est fait en post-production. Moi je l'ai fait pour un clip que j'ai fait récemment. C'est une application que tu mets. Ça étire la lumière.

J.M. : Ça étire la lumière?

M.C. : Ça la met plus...ça fait ça, ça fait des *flare*. Tu pars d'une source...Ça t'étire ta lumière. Ça te donne une ligne très pop.

J.M. : Une ligne pop?

M.C. : Oui, c'est vraiment des symboles de la pop. Des icônes utilisées...On le fait pour le clip de X qu'on est en train de faire. Je vais le faire dans une scène où il fait du bodysurf.

J.M. : Ok, oui.

M.C. : C'est juste pour donner un effet...Justement tu parlais tantôt du point de vue? C'est pour donner un effet rock show un peu je pense. Je pense que c'est de là que ça vient.

(1.31.10)

Cyr relie l'éclat (« flare ») à une iconographie associée à l'industrie de la musique populaire. Il illustre ainsi, par un exemple concret, ce répertoire. Cet élément de la mise en image associé à l'éclairage crée du mouvement à même le plan, car il ne s'agit pas d'une ligne fixe, mais bien d'un éclat : l'intensité de la lumière fluctue. En ce sens, il s'agit d'un autre générateur de mouvements dans le plan.

Le mouvement de la caméra

Le deuxième ingrédient nommé par Pearlman (2009) pour créer l'excitation est le mouvement de la caméra (« travelling », caméra épaulement) ou de son cadre (panoramique), ou encore la variation de la valeur de plan dans une même prise (« zoom in », « zoom out »). À ce sujet, l'observation des chorégraphies de vidéoclips de l'échantillonnage n'a pas révélé de mouvements de caméra récurrents. Chaque production utilise différemment cet élément de la mise en image.

L'accélération de la pulsation

De la même façon, aucune accélération de la pulsation n'a été observée. On peut penser que la pulsation des chansons utilisées comme trame sonore du vidéoclip ne varie pas ; il ne s'agit donc pas d'une option probante pour générer l'excitation dans un vidéoclip de musique populaire. Par contre, on observe des variations de vitesse, c'est-à-dire le ralentissement et l'accélération des mouvements à même le plan. Malgré les entrevues avec les experts, les moments d'accélération du mouvement dans le plan n'ont pas pu être identifiés avec précision à cause de la subtilité des variations de rythme. Par contre, l'usage de ralenti de l'image pendant la chorégraphie dans deux vidéoclips s'est confirmé. Il s'agit cependant d'un résultat à récurrence trop faible pour être considéré comme une principale composante chorégraphique de la danse de vidéoclips. Alors que GOODBYE contient un plan entièrement au ralenti, TURN UP THE MUSIC présente des ralentis « dans le même plan sans changer de cadre » (Cyr, 2013). Cyr explique : « il y a eu un changement de vitesse dans le mouvement puis ça, c'est pas lui qui l'a fait là, c'est très technique... Ça s'est fait au montage » (Cyr, 2013). Selon les deux experts rencontrés, les récentes possibilités technologiques⁶⁹ permettraient la variation de la vitesse des mouvements dans un plan, un procédé qualifié de « ramping » par Cyr. Les ralentis de TURN UP THE MUSIC ont suscité d'ailleurs l'exclamation de Bissonnette :

S.B. : Moi je suis convaincue qu'ils l'ont fait en postproduction, le ralenti, à la fin pour donner l'espèce de « [bruit d'inspiration] ». De...

J.M. : De suspension?

S.B. : De suspension oui.

...

S.B. : Oui, exactement. Oui, quand ils sont dans les airs, c'est « [bruit d'inspiration vif] ». Ça fait comme un respire.

J.M. : On retient notre souffle!

S.B. : Ça donne un effet. C'est pas vraiment...Tu l'entends pas musicalement cette suspension-là, mais...Oui. Mais c'est vraiment hot! C'est vraiment hot!

(41.42)

L'impact du procédé enthousiasme Bissonnette, qui fait maintes fois référence à un « montage musical » pendant l'entrevue.

⁶⁹ Par exemple : une captation réglée à 120 images/seconde permet de varier le rythme de présentation des images au montage. Au contraire, une captation à 30 images/seconde ne permet pas de conserver la qualité de l'image et de ralentir le mouvement au montage.

La synesthésie, vecteur d'excitation

Afin d'expliquer l'association de cette sous-section (la synesthésie) avec la thématique présentée (l'excitation), rappelons que la synesthésie permettrait de matérialiser les attentes générées par la musique (Goodwin, 1992). Tel qu'annoncé par Billman (1997), Peter (dans *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991) et Goodwin (1992), le rapport de concordance entre la musique (trame sonore) et la danse (trame visuelle) servirait l'illustration de la chanson de vidéoclip. La consolidation des différents stimuli du vidéoclip contribue à amplifier les cycles de tensions et de relâchements créés par le monteur pour capter l'intérêt du spectateur (Pearlman, 2009 : 234) (traduction libre). En ce sens, la synesthésie paraît donc rejoindre l'entreprise d'excitation.

Grâce à la grille d'observation des composantes chorégraphiques esthétiques (voir p. 89), il a été possible d'observer que toutes les chorégraphies de l'échantillonnage (9/9) soulignent le temps fort de la chanson (la pulsation) à répétition :

Ex.1 : GOODBYE : 41pl sur 47pl, les mvt marquent (#se terminent) sur le tps fort.

Ex.2 : TURN UP THE MUSIC : Avec le temps fort 26pl # les mvt des plans 2.44/2.44/2.45 précèdent le temps fort # la suite de pas de 4.05-4.07 est imprécise.

Ex.3 : DANCE AGAIN : Avec le temps fort 20X.

De façon moins significative, en plus de ponctuer le temps fort, trois des neuf chorégraphies (3/9) ponctuent aussi le contre-temps. Par exemple, le vidéoclip SINGLE LADIES : « Avec le temps fort et le contre-temps environ 1.59 minute (2/3 de la choré.) # impression de vitesse soutenue, pressée par la répétition de chaque temps et contre-temps ». De même huit vidéoclips (8/9) contiennent un moment ou plus où la chorégraphie reflète la rythmique de la voix. En voici un exemple : « Avec la rythmique des paroles : *Oh/I'm so over it, I've been there and back*, 2X en 4pl (noire pointée croche : suit la pulsation, mais différent de tps fort & contre-temps) (GOODBYE) ».

Finalement, sept productions (7/9) présentent des chorégraphies qui illustrent les paroles, soit par l'implication de tout le corps, soit par une forme distincte de la main. Tel qu'abordé lors du cadre conceptuel, Goodwin (1992) propose que l'objectif promotionnel des vidéoclips explique l'illustration de la chanson par ses contenus, dont la chorégraphie (p. 70) (traduction

libre). Les vidéoclips THE LAZY SONG et BAD ROMANCE témoignent de ces manifestations, en plus d'illustrer certaines allusions à caractère sexuel. Le mot illustré (en anglais) est indiqué en gras pour faciliter la compréhension du lecteur. Le repère temporel (0.00 ou 0.00-0.00) indique le moment où le mot est illustré par des mouvements du corps:

Ex.1 : THE LAZY SONG, 22X au total :

- **Phone** : 0.21 Cm&Dm-5/ 1.08-1.11 Dm-5;
- **I** : 0.24/0.48/1.14/2.14 Cm;
- **My** : 0.46 Cm ;
- **turn the TV on** : tenir une télécommande et peser sur un bouton 0.32 Dm-1;
- **castle** : 0.48-0.55 (stylisation) ;
- **have some really nice sex** : 1.33-1.34, REF IS association à des paroles à caractère sexuel explicite ;
- **Bed** : 2.05 Dm-1 ;
- **put my hand in my pants** : 0.33-0.34 Dm-5, REF IS association à des paroles à caractère sexuel explicite;
- **Tout synonyme de négation** : 0.26 Cm/0.37-0.38 Dm-4/0.39 Dm-1/1.15 Cm/2.15-2.17 Cm/2.20 Dm-3/2.59 Cm/2.23 Dm-3/3.13 Cm.

Ex.2 : BAD ROMANCE, 3X au total lors de la 2^e choré. :

- **Vertigo shlick** : toutes font un mvmt d'aller-retour de la main (poing), 2.25 REF IS;
- **Baby** : Cf trace une courbe devant le ventre avec sa main 2.29;
- **Criminal** : en écho aux paroles : main de Df et Cf en forme de fusil 2.12-2.13.

D'autres paroles à sous-entendus sexuels sont illustrées dans les vidéoclips RUN THE WORLD (GIRLS) (« taking over the world » 2.55), LOVE SEX MAGIC (« you know what I mean » 3.22-3.23) et GOODBYE (« how I ride » 1.30/1.30-1.31). Dans SINGLE LADIES, les tapes sur le côté de la hanche (0.37 minute) et le regard de la chanteuse vers ses fesses lors du mouvement de cambrure et de courbure du dos à répétition (3.06 minutes) s'associent aussi à une allusion sexuelle : « Don't be mad when you see that he want it [sic] ». Au total, six chorégraphies (6/9) illustrent au moins une fois des paroles à caractère sexuel explicite ou sous-entendu. Malgré qu'il s'agisse d'une majorité de vidéoclips de l'échantillonnage, le nombre total de manifestations de ce genre paraît trop faible pour l'inclure à même les résultats significatifs liés à la sexualisation des chorégraphies. Sa présentation à ce point-ci de l'étude profite plutôt à son rapport à la synesthésie, un vecteur d'importance au sujet de la thématique d'excitation.

En entrevue, une intervention de Bissonnette (2013) tend à confirmer l'identification de la synesthésie comme un vecteur d'excitation. À partir de ses préférences personnelles, elle

explique l'effet du montage sur la réception du spectateur. En plus d'évoquer la rechorégraphie créée au montage (Pearlman, 2009), Bissonnette évoque la synesthésie de Goodwin (1992) comme vecteur d'excitation, sans toutefois la nommer :

S.B. : Comme une chorégraphie, quand...tu dances, tu vis la chanson. Mais là c'est le montage qui fait que tu vis la chanson.

J.M. : Comment tu expliquerais ça « Quand on danse une chorégraphie, on vit la chanson »?

S.B. : Bien, tu le sens hein quand tu regardes un danseur...Pour moi, personnellement, la musique est hyper importante quand je vais voir un ballet. Quand ce n'est pas musical, je décroche, mais tout de suite, tout de suite! Quand il y a des danseurs devant moi qui ne dansent pas sur la musique ou souvent la nouvelle affaire c'est de chorégraphier là, puis après ça ils rajoutent de la musique après là, je ne suis pas capable. Je le sens, je le vois tout de suite. Un danseur, il faut que ce soit musical. Un vidéoclip c'est la même chose. Tu ressens avec les images, de la façon que c'est monté, de la façon que c'est découpé, la façon qu'ils bougent...Tu vis la...on dirait que tu as plus de...ça vient te chercher.

J.M. : Est-ce qu'on peut dire que c'est les sensations?

S.B. : C'est les sensations. Oui pour moi là. Personnellement. Pour moi. Oui.

J.M. : Et donc dans le cas d'un vidéoclip, le montage fait le pont...

S.B. : C'est, oui, c'est une deuxième chorégraphie le montage.

(1.14.15)

En conclusion, les éléments présentés par la dernière section concourent à véhiculer l'excitation dans les chorégraphies de vidéoclips. À titre de rappel, voici les éléments retenus par l'étude : les mouvements angulaires (bras et jambes) ; les multiples formes adoptées par les mains; le mouvement créé par l'éclat lumineux (« flare ») propre à l'iconographie populaire ; les variations de la vitesse de mouvements dans le plan ; les concordances entre la pulsation de la musique et les mouvements chorégraphiques ; et finalement, l'illustration des paroles de la chanson par la chorégraphie.

4.3 Les résultats liés à la sexualisation des chorégraphies

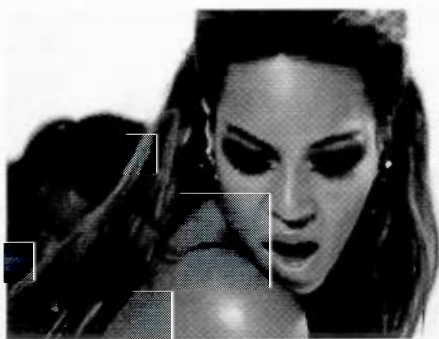
4.3.1 Résultats non significatifs

Afin d'établir la pertinence du « toucher » et de la « mobilité du bassin » comme thématiques probantes pour caractériser le terrain commun entre la sexualisation et les chorégraphies (voir 4.3.2), l'insuffisance et même l'absence de données répertoriées par les autres catégories de

la grille A seront exposées dans les prochaines lignes. Les catégories n'ayant répertorié aucune donnée seront d'abord présentées. Puis, les cas isolés, et finalement les exemples répertoriés à plus d'une reprise sans toutefois se révéler significatifs pour l'étude conclueront la section. Comme la seule description de l'élément prioritaire colligé ne suffirait pas à illustrer l'ensemble de l'image dans l'esprit du lecteur, les composantes de la mise en image et les composantes sonores agencées seront également décrites lorsqu'elles contribuent à la sexualisation du contenu.

D'abord, les catégories *A.6 Auto-érotisme*, *A.9 Pénétration ou insertion buccale*, *A.10 Baisers avec la langue* et *A.12 Contraintes physiques imposées à un partenaire* n'offrent aucune donnée commune à la sexualisation et aux chorégraphies. Puis, un seul élément d'une chorégraphie (SINGLE LADIES⁷⁰) met en évidence la bouche (A.1). Alors que la chanteuse regarde par-dessus son épaule, elle arrête de prononcer les paroles de la chanson et ouvre la bouche tout en répétant un mouvement de cambrure et de courbure du dos. Ce dernier implique l'antéversion et la rétroversion du bassin (expliqué en 4.3.2.2). La trame sonore diffuse alors « Don't be mad when you see that he want it », une phrase répétée à maintes reprises et associée auparavant à des tapes répétitives sur le côté de la hanche mentionnées plus haut⁷¹. La direction du regard et les paroles indiquent que la chanteuse regarde en direction de ses fesses et la caméra fait un « zoom in » sur le visage de la chanteuse.

Figure 4.2 A.1 Mise en évidence de la bouche dans SINGLE LADIES



⁷¹ Bien que la séquence d'images ne soit pas traitée par l'étude, il est possible de penser que l'association répétitive vue au préalable ajoute à la portée sexualisée et aux choix de la mise en image à ce moment.

Dans le même ordre d'idée, un seul élément sur l'ensemble de l'échantillonnage a été répertorié par la catégorie *A.2 Mouvement ou posture mettant en évidence les seins* (d'une vedette féminine). Dans le vidéoclip RUN THE WORLD (GIRLS), un plan taille (donc rapproché) capté par une caméra à l'épaule ajuste son point de mire pour placer le décolleté de la chanteuse au centre du cadre. À l'opposé d'un plan large et fixe, la caméra à l'épaule se déplace plutôt comme le regard d'un partenaire impliqué dans l'action. Le rebond de la chair généré par le mouvement est alors mis en évidence par la visibilité de la peau.

La catégorie *A.8 Masturbation ou manipulation sexuelles*⁷² voit elle aussi un seul élément être colligé en ces termes. Il s'agit d'un mouvement stylisé, effectué à même la chorégraphie :

BAD ROMANCE (1X, 2.25)

15) M : Déhanchées en seconde position parallèle, Cf et Df-8 font un mouvement d'aller-retour rapide de l'avant-bras devant leur ventre, coude près de la taille, dans un trajet diagonal, doigts repliés en poings. L'autre bras est en position fixe devant le tronc, coude vers le sol et poing fermé devant le sternum). Ce bras se trouve plus haut que l'autre qui bouge.

Cet exemple est associé à des paroles contenant une allusion sexuelle : alors que le verbatim des paroles annonce la phrase « I want your psycho, your vertigo shtick (sic) », les mots « vertical stick » semblent perceptibles. Combiné au mouvement de la chanteuse, l'allusion sexuelle s'affirme. De plus, les danseuses et la chanteuse sont filmées en contre-plongée, et situées entre deux jambes écartées, habillées d'un pantalon noir. Il est possible de croire à la suggestion d'un figurant masculin, spectateur de la prestation.

Figure 4.3 A.8 Masturbation stylisée dans BAD ROMANCE



⁷² Cette appellation sous-entend la masturbation d'un autre que soi, ce qui la différencie de l'auto-érotisme.

Aux cas isolés abordés plus haut (A.1, A.2 et A.8) se joint le cas unique répertorié par la catégorie *A.11 Positions sexuelles*. Dans RUN THE WORLD (GIRLS), un plan d'ensemble d'environ 7 secondes (2.52-2.59) capté en angle frontal, au niveau bas (effet contre-plongée) par une caméra fixe montre la chorégraphie. Cette séquence s'achève ainsi :

RUN THE WORLD (GIRLS) (1X, 2.59)

15) P: sur quatre appuis (à quatre pattes) Cf présente une antéversion du bassin marquée. Son tronc est plus bas que son bassin, très près du sol (une seule des 8 Df présente une antéversion du bassin dans la même position (extrême gauche du plan)).

Avant et après la séquence décrite plus haut, le montage montre un public de figurants masculins. Situé à l'emplacement de la caméra lors de plans frontaux, ces derniers semblent regarder la chanteuse et les danseuses. Le montage suggérait que l'objectif de la caméra se substituait à la présence de figurants en plus du regard du spectateur. Lorsque la sexualisation observée était destinée de façon démonstrative à un public identifiable, elle a été qualifiée de séduction sexualisée.

Figure 4.4 A.11 Position sexuelle dans RUN THE WORLD (GIRLS)



Puis, des mouvements généralement associés à une relation sexuelle ont été observés (pendant la chorégraphie ou non). Certains reflétaient l'imagerie sexuelle décrite par Kistler et Lee (2009)⁷³, auteurs répertoriés dans l'étude pour leurs propos liés à la séduction sexualisée. Lors de la collecte de donnée, ces mouvements ont été codés comme des références à l'imagerie sexuelle (REF IS) :

⁷³ « ...“sexual imagery” describes scantily clad female performers, models, or dancers who were posing seductively, writhing their torsos, “bouncing” their buttocks, shaking their breasts, and/or staring seductively into the camera » (Kistler et Lee, 2009 : 74).

- **Mouvements du bassin** : cambrer, cambrer/courber (toute la colonne vertébrale et/ou seulement l'antéversion/la rétroversion du bassin avec accent) ; faire une ondulation de la colonne à partir du bassin vers le haut (l'inverse sera considéré comme un mouvement séquentiel, propre à certains genres de danse (ex. : hip hop, jazz) ; tirer les bras vers soi lors d'une rétroversion du bassin (action d'attirer quelque chose ou quelqu'un vers son bassin) ;
- **Manipulation sexuelle ou sexe oral** : avancer et reculer la tête ou l'ensemble du tronc (fellation), descendre puis remonter la tranche de l'avant-bras avec les doigts repliés (masturbation masculine) (ex. : poing fermé dans BAD ROMANCE) ;
- **Répercussion de la répétition d'un mouvement sexuel** : le rebond de la chair d'attributs sexuels primaires ;
- **Autres actions corporelles possiblement associées à un rapport sexuel** : écarter les jambes (critère féminin) ; taper les fesses.

Dans l'ensemble de l'échantillonnage chorégraphique, le premier élément listé plus haut – les mouvements répétés de cambrure/courbure de la colonne vertébrale et/ou antéversion/rétroversion du bassin avec accent – mettait habituellement en évidence plusieurs attributs sexuels primaires. Ils étaient ainsi répertoriés en A.5 Mouvement ou posture mettant en évidence plusieurs attributs sexuels primaires. Toutefois, trois exemples ne pouvaient y être répertoriés, car le critère « mise en évidence » faisait défaut. Ainsi, la catégorie A.13 *Imagerie sexuelle* fut créée. Au final, elle aura répertorié des éléments à la fois négligeables (seuls trois exemples) et profitables pour préciser le codage des données.

Seuls trois exemples de sexualisation chorégraphique ont été colligés en A.13 *Imagerie sexuelle*, ce qui en fait des résultats non significatifs pour l'étude. Chacun présente des mouvements de cambrure et de courbure de la colonne vertébrale à répétition. Ce mouvement implique l'antéversion et la rétroversion du bassin (voir 4.3.2.2 *La mobilité du bassin*) mais également l'avancée et la reculée marquée de la cage thoracique. De plus, sans affirmer que le torse des danseuses et chanteuses se « tortille » (traduction libre) lors des mouvements répertoriés en A.13, il demeure mobile dans le mouvement de cambrure/courbure. Voici le descriptif d'un des éléments qualifiés d'imagerie sexuelle :

RUN THE WORLD (GIRLS) (1 suite de mvt c.-à-d. 5 va-et-vient en 1pl, 2.57-2.58)

19a) M : Cf et Df-8 sont en 4^e position, quasi-profil à la CAM. Debout, elles plient jusqu'à déposer un genou au sol. Les coudes pliés, leurs bras sont parallèles devant elles, mains ouvertes (doigts collés). Un bras descend et l'autre monte (les coudes demeurent pliés) alors qu'elles bougent le tronc à répétition en passant de cambré (cou cassé) à bassin devant tête penchée vers l'avant. 5 va-et-vient, similaires mais différents (imprécis). Puis, Cf et Df-8 passent à 4 pattes (décrit au n. 10).

Comme les deux autres éléments de *A.13 Imagerie sexuelle*, le plan de vue présente les danseuses et la chanteuse avec distance (plan d'ensemble ou plus grand); le costume, bien que moulant, ne révèle pas dans cet angle un attribut sexuel primaire; le décor et les accessoires ne font pas référence aux codes pornographiques; l'éclairage ne dirige pas le regard sur une zone spécifique et les paroles ne font pas allusion à la sexualité. Aucun élément de la mise en image associé à cet exemple ne permettait la mise en évidence des fesses ou des seins, pourtant mobilisés par le mouvement décrit. Porteur de sexualisation, l'ajout d'une catégorie pour pouvoir les considérer semblait donc nécessaire.

À l'inverse des résultats non significatifs, les résultats significatifs sauront maintenant informer la question de recherche. D'abord, la catégorie *A.7 Contacts, caresses et attouchements sexuels* documente le toucher, première thématique liée aux résultats concernant la sexualisation. De la même façon, les éléments associés aux catégories *A.3 Mouvement ou posture mettant en évidence les fesses*, *A.4 Mouvement ou posture mettant en évidence l'entre-jambe* et *A.5 Mouvement ou posture mettant en évidence plusieurs attributs sexuels primaires* ont permis de colliger des résultats significatifs quant à la mobilité du bassin.

4.3.2 Résultats significatifs

4.3.2.1 Le toucher

Tel qu'annoncé en 4.3.1 *Résultats non significatifs* liés à la sexualisation des chorégraphies, la recherche d'une satisfaction sexuelle sans partenaire colligée par la catégorie *A.6 Auto-érotisme* n'a présenté aucune donnée associée à la chorégraphie. Par contre, le toucher inventorié par la catégorie *A.7* tient compte des contacts, caresses et attouchements sexuels,

des touchers différents de l'auto-érotisme. Grâce à cette nuance, des résultats éloquents sont apparus au regard du contenu chorégraphique : huit chorégraphies sur neuf (8/9) présentaient un élément répertorié par A.7. Certains portaient plus d'un code prévu par l'étude pour identifier les différentes composantes sexualisées, mais les vingt deux éléments répertoriés véhiculent une séduction sexualisée (SS). En plus de celle-ci, un seul exemple présente des éléments liés aux codes pornographiques (CP) (BAD ROMANCE, 2.41). Six exemples se sont vu attribués le codage de l'imagerie sexuelle (REF IS).

Deux listes exhaustives des contacts répertoriés par l'étude seront déclinées. La première énumère les contacts, caresses ou attouchements sexuels d'un individu sur son propre corps ou avec un accessoire pendant la chorégraphie. La deuxième souligne les contacts entre individus pendant la chorégraphie. Afin de distinguer la nature et la fréquence des différents types de toucher, les exemples qui impliquaient plus d'un contact ont été décortiqués. Ils seront donc mentionnés à plusieurs reprises : leur redondance est indiquée entre parenthèse (« mentionné précédemment »).

1- Contacts, caresses ou attouchements sexuels d'un individu sur son propre corps ou avec un accessoire pendant la chorégraphie

Attributs sexuels primaires

- une main **tape** une fesse à plusieurs reprises (stylisation) (la chanteuse et deux danseuses de SINGLE LADIES);
- deux mains devant l'**entre-jambe** (une main par-dessus l'autre : la chanteuse et huit danseuses de BAD ROMANCE) / (mains séparées : le chanteur et plusieurs⁷⁴ danseurs de TURN UP THE MUSIC);
- mains à plat juste au-dessus de l'**entre-jambe** (pubis) (trois danseuses de GOODBYE);
- main, doigts écartés, à la **jonction des cuisses et du pubis** (une danseuse de GOODBYE);

⁷⁴ Dû à une visibilité déficiente (angle, distance, éclairage, costume, etc.), le nombre exact de danseurs concernés par cet élément n'a pas pu être colligé.

- une main sur chaque **sein** (la chanteuse de DANCE AGAIN) / (la chanteuse de SINGLE LADIES avant de glisser ses mains sur son tronc (voir élément précédent));
- l'index trace le contour approximatif des **lèvres** (la chanteuse de SINGLE LADIES);

Autres parties du corps

- deux mains sur un **genou** pendant un mouvement de cambrure/courbure de la colonne vertébrale (REF IS) (la chanteuse et deux danseuses de SINGLE LADIES);
- une main sur chaque genou, la chanteuse glisse ses mains vers le haut (sur ses **cuisses**) (GOODBYE);
- une main caresse une **cuisse** de haut en bas (la chanteuse de SINGLE LADIES);
- bras entre les jambes, les mains se posent sur le haut des **cuisses** (quatre danseuses de LOVE SEX MAGIC);
- une main **tape** le côté de la jambe près de la hanche à trois reprises (la chanteuse et deux danseuses de SINGLE LADIES);
- une main caresse l'**avant-bras**, de bas en haut (la chanteuse et la cinquantaine de danseuses de RUN THE WORLD (GIRLS)) / (la chanteuse et deux danseuses de SINGLE LADIES);
- main(s) qui caresse(nt) les **cheveux** (la chanteuse de GOODBYE pendant qu'une danseuse place sa main à la jonction des cuisses et du pubis (mentionné plus haut) / (la chanteuse de SINGLE LADIES);
- mains devant les clavicules (en haut des seins) qui glissent ensuite sur le **tronc**, de chaque côté (la chanteuse et trois danseuses de GOODBYE) / (la chanteuse et deux danseuses de SINGLE LADIES);

Accessoires

- mains à la **ceinture** (doigts écartés, posés sur le corps ou indiquant la direction du déhanchement : la chanteuse de GOODBYE pendant que trois danseuses placent leurs mains à plat au-dessus de l'entre-jambe (mentionné précédemment)) / (paume au-dessus de l'entre-jambe : le chanteur et plusieurs danseurs de TURN UP THE MUSIC);
- mains appuyées sur le **barre horizontale** (la chanteuse et quatre danseuses de LOVE SEX MAGIC);

- une main saisit le tissu du **pantalon** à l'entre-jambe (deux danseurs de TURN UP THE MUSIC);
- Cinq danseurs insèrent une main dans leur **pantalon**, devant l'entre-jambe, et la pousse contre le tissu (vers l'avant) (THE LAZY SONG).

Puis, trois chorégraphies présentent un moment où un individu en touche un autre. À l'exception du dernier exemple de la liste suivante (BAD ROMANCE), le contact est toujours assuré par la main.

2. Contacts entre individus pendant la chorégraphie

Attributs sexuels primaires

- le partenaire de la chanteuse lui touche la hanche et le haut de la cuisse alors qu'elle-même touche ses **seins** (DANCE AGAIN (élément inclu par la liste précédente));
- le partenaire de la chanteuse glisse ses mains de haut en bas sur les **fesses** de cette dernière (DANCE AGAIN);
- assise à califourchon sur la cuisse d'un figurant (l'**entrejambe** en contact avec la cuisse), la chanteuse alterne entre antéversion et rétroversion du bassin (BAD ROMANCE).

Autres parties du corps

- deux danseuses s'appuient d'une main sur la **taille** ou l'**épaule** (biais de visibilité) de la chanteuse (pendant que la chanteuse caresse sa **cuisse** de haut en bas d'une main et ses **cheveux** de l'autre (mentionnés tous deux par la liste précédente) dans SINGLE LADIES).

Le toucher d'attributs sexuels primaires pendant la chorégraphie illustre l'idée d'un toucher intime associé à une séduction corporelle dans le but d'exciter sexuellement, soit la définition de la séduction sexualisée retenue par l'étude (Fisher *et al.*, 2004 ; Kaiser Family Foundation, 2005). Sans être aussi explicite, le toucher d'autres parties du corps ou d'un accessoire attire toutefois l'attention du spectateur vers le point de contact, potentiellement porteur d'une

référence à la sexualisation (exemple ci-haut : barre horizontale utilisée lors d'un numéro de « pole dancing »).

Ainsi, le toucher domine les données probantes de la sexualisation des chorégraphies. En plus du toucher, la séduction corporelle (« physical flirting ») observées par cette étude exploratoire paraît résider dans la mobilité du bassin, plus particulièrement dans l'alternance entre l'antéversion et la rétroversion.

4.3.2.2 *La mobilité du bassin*

Le bassin génère autant les mouvements mettant en évidence les fesses (5 éléments, A.3⁷⁵), l'entre-jambe (4 éléments, A.4) ou plusieurs attributs sexuels (8 éléments, A.5). Bien qu'annoncée comme non-significative, rappelons que la catégorie *A.13 Imagerie sexuelle* a aussi colligé trois séries de mouvements impliquant le bassin et la cage thoracique : comme la colonne vertébrale relie le bassin au tronc, l'antéversion du bassin peut provoquer l'avancée de la cage thoracique, à moins que celle-ci ne soit stabilisée. Ce mouvement de compensation est à l'image de l'alignement (B.1) des danseuses et chanteuses de trois vidéoclips (3/9) : RUN THE WORLD (GIRLS), SINGLE LADIES, LOVE SEX MAGIC.

Alors que les autres composantes chorégraphiques techniques cumulent une récurrence de quatre ou cinq vidéoclips (ex. : mouvement séquentiel des bras visibles dans 4/9, levées de jambe variées visibles dans 5/9), la mobilisation du bassin est déclinée en différents patrons dont trois sont observables dans six vidéoclips (6/9). Seule la chorégraphie de TIGHTROPE ne contenait aucun mouvement de bassin (1/9). Ce vidéoclip ne présente d'ailleurs qu'une seule description liée à la sexualisation (grille A). La mobilité du bassin est donc l'unique composante chorégraphique technique d'importance répertoriée par l'étude.

Les trois mobilisations du bassin récurrentes sont le déhanchement (mouvement de balancier alternant l'élévation d'une hanche par rapport à l'autre), la rotation (tracer un cercle avec le bassin dans le plan horizontal), et la combinaison antéversion/rétroversion (coccyx basculé

⁷⁵ Les totaux de ce paragraphe font tous référence aux éléments communs aux manifestations gestuelles liées à la sexualisation et à la chorégraphie.

vers l'arrière puis vers l'avant). Deux chorégraphies présentent des rotations du bassin ponctuées d'un accent lors de la rétroversion incluse dans la rotation⁷⁶ (SINGLE LADIES et GOODBYE). Comparativement aux rotations observées dans d'autres vidéoclips⁷⁷, les rotations avec accent en rétroversion semblent sexualisées, car elles accentuent le mouvement d'antéversion/rétroversion propre à la pénétration. Les exemples de SINGLE LADIES et GOODBYE, mis en parallèle avec un autre mouvement de bassin accentué issu de LOVE SEX MAGIC (antéversion), font apparaître l'importance du trajet du bassin au regard de la sexualisation :

LOVE SEX MAGIC (1 mvt répété 1X, 3.22-3.23)

31) M : Df-4 et Cf sont en grands pliés en ouverture, les pieds écartés (1^{ère} position large), dans différentes orientations face à la CAM. Leurs cages thoraciques sont avancées et leurs bassins sont en antéversion. Sur la pulsation, elles claquent des doigts et donnent un accent vers l'arrière avec leur bassin (2X). Elles repoussent le sol et se relèvent minimalement. L'emphasis est mise sur les bassins : fesses ou entre-jambes selon l'orientation. Cf regarde la CAM, Df-4 tournent la tête et regardent aussi la CAM.

La présente section du mémoire tend à clarifier les résultats concernant la sexualisation des mouvements de bassin. Mais rappelons qu'aucune chorégraphie observée dans un vidéoclip ne peut être dissociée des éléments de sa mise en image. En plus du mouvement de bassin, dans l'extrait présenté ci-haut, la caméra recule graduellement et irrégulièrement (caméra à l'épaule), les danseuses et la chanteuse portent des léotards moulants et décolletés ainsi que des bottes de cuirs à talons hauts et la chanteuse prononce : « You know what I mean ? ». Tous ces éléments notés par la grille A véhiculent la sexualisation.

⁷⁶ La rotation du bassin nécessite de passer par le déhanchement suivi d'une rétroversion suivi du déhanchement inverse et finalement de l'antéversion (ou inversement selon le sens de la rotation).

⁷⁷ Ex. : DANCE AGAIN : En seconde position parallèle, la chanteuse et le danseur font une rotation du bassin suivie d'un déhanchement avec accent et un autre suivi d'une pose, Cf bassin en antéversion.

Figure 4.5 Mouvements de bassin accentués en antéversion dans LOVE SEX MAGIC



Du trio « déhanchement, rotation, antéversion/rétroversion », seule la succession de l'antéversion et de la rétroversion (avec ou sans accent) sera considérée comme une zone partagée par le mouvement dansé et les manifestations gestuelles liées à la sexualisation. Cela se justifie par la référence directe au rapport sexuel : il s'agit d'un mouvement nécessaire à la pénétration. À l'opposé, ni le déhanchement, ni la rotation ne sont impératifs à cette pratique sexuelle. Soulignons que malgré cette spécification, le bassin demeure un lieu névralgique pour la sexualisation du mouvement, peu importe son trajet, car deux attributs sexuels primaires s'y trouvent.

Le terrain commun entre la sexualisation et la chorégraphie attribuable à la mobilité du bassin a généré des données relatives à la séduction sexualisée (SS) et à sa variation séduction sexualisée voyeurisme (SSv)⁷⁸ ainsi qu'à l'imagerie sexuelle (REF IS). Voici un exemple de mouvement mettant en évidence l'entre-jambe, répertorié comme imagerie sexuelle :

THE LAZY SONG (1 suite de mvt, 2.32-2.39)

2) M : Debout, Dm-5 et Cm s'accroupissent et baissent leurs pantalons (jusqu'aux genoux ou aux chevilles selon le Dm ou Cm) et se relèvent. Ils placent leur bras de chaque côté du corps, coudes fléchis à la hauteur des épaules, avant-bras vers le haut, poings fermés, et font 2 rotations du bassin. Puis, Cm pointe vers son bassin et descend ses avant-bras (variation chez Dm-5). Tous alternent des mouvements de bascule du bassin avant/ arrière (8X). Cm ne bouge que son bassin alors que Dm-5

⁷⁸ Cette variation a permis de noter les éléments prévus par la grille A sans qu'un contact visuel ou physique ne provienne de l'individu observé. Ainsi, dans le cas où le mouvement mettait en évidence un attribut sexuel mais que l'individu était de dos, portait des lunettes de soleil, fermait les yeux, regardait vers le bas ou tournait la tête, le mouvement ou la posture était répertorié comme SSv. Étant donnée que la caméra substitue le regard du spectateur, ces éléments ont été considérés comme des moments de séduction sexualisée voyeuriste, sous-entendu que l'individu observé se sait filmé.

bougent aussi leurs bras vers le bassin lorsqu'en rétroversion. Puis, tous font un plié peu profond en amenant les bras devant eux, parallèles, coudes fléchis, avant-bras vers le haut, poings fermés placés plus haut que le visage. Ils les descendent graduellement en tendant les jambes, bassin vers l'avant (#ils se relèvent). Tous regardent la CAM, sauf lorsqu'ils baissent leurs pantalons.

Tel qu'expliqué plus haut, ce ne sont pas les rotations, mais bien les antéversions et rétroversions du bassin (bascule avant/arrière (8)) qui se voient décerner le code REF IS.

Figure 4.6 Référence à l'imagerie sexuelle dans THE LAZY SONG⁷⁹



En plus de la mobilisation du bassin, une autre manifestation gestuelle commune aux contenus chorégraphique et sexualisé s'est imposée par sa récurrence. Juste avant de passer à la compilation des résultats (voir 3.4.2.3 *Le questionnaire d'entrevue*), la catégorie A.7 *Contacts, caresses et attouchements sexuels* fut priorisée par rapport aux autres rubriques de la grille A. Comme le toucher opérationnalise en partie l'observation de la séduction sexualisée (Fisher *et al.*, 2004 ; Kaiser Family Foundation, 2005), il revêtait une piste d'importance pour l'étude. Vingt-deux éléments s'y sont alors retrouvés, soit le nombre le plus élevé de données dans une même catégorie liée à la sexualisation.

⁷⁹ Les images de la Figure 4.6 ne permettent pas d'observer le mouvement répétitif du bassin, mais illustrent le mouvement des bras impliqué dans la référence à l'imagerie sexuelle.

Avant d'investiguer les liens et les distinctions entre les différentes composantes découvertes par l'analyse des résultats, la présentation des limites de l'étude apparues lors de sa réalisation vise à réaffirmer sa validité interne et externe (Beaulieu, 2011).

En somme, quatre thématiques ont permis d'identifier les principales composantes chorégraphiques des vidéoclips, la présence de la rhétorique publicitaire en lien avec ces dernières et les composantes gestuelles sexualisées associées aux chorégraphies. Les repères spatiaux ont répertorié de nombreux résultats liés aux composantes chorégraphiques esthétiques principales et certaines composantes stylistiques. L'excitation a servi à identifier des composantes chorégraphiques stylistiques et l'effet de la synesthésie, en plus d'opérationnaliser le contenu relatif à la rhétorique publicitaire en lien avec les éléments de la mise en image et de la post-production du vidéoclip. Pour pouvoir affirmer la pertinence des deux thématiques d'importance liées à la sexualisation des chorégraphies, les éléments non significatifs de ce champ ont d'abord été présentés. Puis, le toucher a permis de préciser l'observation de la séduction sexualisée. De son côté, la mobilité du bassin - seule composante chorégraphique technique observée - a illustré, entre autres, l'imagerie sexuelle véhiculée par l'alternance antéversion/rétroversion.

4.4 Les limites de l'étude réalisée

Limites liées à la danse

Dès le deuxième chapitre, la revue de littérature a permis de retracer les origines des chorégraphies investiguées. D'abord, elles sont liées à la forme sociale de la danse. Puis, il s'agit d'une danse liée à une entreprise de divertissement (Allen, 1991). L'échantillonnage est lui-même issu d'une sélection du grand public pour désigner les vidéoclips les plus populaires de l'année. On peut penser qu'un vidéoclip choisi par la majorité comporte un contenu accessible et apprécié par le plus grand nombre. En ce sens, nous croyons que les chorégraphies de vidéoclips s'apparentent aux « danses commerciales » mentionnées par le chorégraphe Raffinot (2002 : 11). Ainsi, la dimension artistique des chorégraphies de vidéoclips a été écartée des considérations de l'étude.

L'étude se proposait de pallier au manque de littérature quant aux chorégraphies présentées par les vidéoclips, définies au préalable comme des séquences dansées exécutées par un chœur de danseurs bougeant à l'unisson avec la vedette (Blanco Borelli, 2012 : 55) (traduction libre). Plus précisément, nous avons considéré les composantes chorégraphiques et exclu les composantes liées à l'interprétation (sujet effleuré en 3.4.1.3 *Grille C. Composantes chorégraphiques stylistiques*, p. 88). Déjà aux prises avec plusieurs données, la faisabilité de l'étude exigeait d'élaguer certaines avenues, aussi pertinentes puissent-elles être. Nous avons donc choisi de ne pas tenir compte de l'interprétation. Mais cette dimension est sans aucun doute intrinsèque à l'exécution d'une chorégraphie et son étude au regard des chanteurs-euses et danseurs-euses de vidéoclips affinerait les données répertoriées par la nôtre.

Limites techniques

Dans un souci de représentativité, l'unité de mesure des éléments colligés par les grilles d'observations présentées en 3.4.1 a été ajustée à chaque situation, selon le vidéoclip et l'élément observé. Pour ce faire, trois unités ont été utilisées. Dans le cas où l'élément observé était bref, mais visible à plusieurs reprises, le nombre de fois (X) a été choisi. Par exemple, le vidéoclip RUN THE WORLD (GIRLS) présente 67 plans de chorégraphies dont les plus longs durent 8 secondes, ce qui permet d'observer la présence d'un élément à plusieurs reprises dans un même plan. Dans le cas où l'élément perdurait pendant toute la durée du plan, et que le nombre de plans le présentant était supérieur à 1, le nombre de plans (pl) a été priorisé. Par exemple, le vidéoclip GOODBYE offre 47 plans de chorégraphies dont plusieurs durent moins d'une seconde ce qui occasionne l'utilisation de l'unité de mesure « nombre de plans ». Afin de préciser la persistance d'une donnée, le nombre de fois (X) et le nombre de plans (pl) ont également pu être notés pour une même donnée. Dans le cas où les plans étaient très longs, calculer leur nombre aurait été obsolète. Le meilleur exemple d'un tel cas est le vidéoclip THE LAZY SONG, constitué d'un seul plan-séquence. Dans ce cas, soit un minutage approximatif (ex. : 0.00-0.10) ou un nombre de fois (X), selon la nature de l'élément observé, a été utilisé. En somme, pour tendre vers un calcul représentatif de la récurrence, les unités ont été conçues et choisies à partir de la durée des plans de chaque

production et de la nature de l'élément observé (ex. : une pose dure longtemps, un mouvement de flexion/extension du bras peut être bref).

Ainsi, il est impossible d'arriver à un dénominateur commun pour comparer les résultats d'un vidéoclip à un autre et aucune des trois unités de mesure ne permet de calculer la durée des éléments avec précision. Pour y arriver, un équipement technologique de pointe serait nécessaire. Étant donné qu'il s'agit d'une étude exploratoire qualitative, les différentes unités de mesure ne sont toutefois pas un obstacle à la validité interne de l'étude, mais constituent certainement une de ses limites.

Limites liées à l'aspect sexologique

Similitudes et distinctions sont apparues lors de l'identification des manifestations gestuelles liées à la sexualisation dans l'échantillonnage. Cela a informé le troisième⁸⁰ et le quatrième⁸¹ objectifs de recherche. L'observation de la sexualisation prévue par l'étude a toutefois généré un nombre particulièrement élevé de données précises et détaillées. Cette entreprise a permis d'affiner nos critères distinctifs entre les composantes chorégraphiques et les composantes liées à la sexualisation. Dans le cadre de ce mémoire, toutes les données répertoriées ont été traitées selon l'approche ethnographique qui réclame de laisser émerger les éléments communs nécessaires pour répondre aux objectifs de la recherche, ce qui explique le choix d'une analyse thématique du corpus plutôt que d'une analyse de contenu. Ceux nous concernant portaient sur les similitudes entre les manifestations gestuelles liées à la sexualisation et les chorégraphies de vidéoclips. Toutefois, un autre projet de recherche pourrait bénéficier du répertoire élargi de l'étude, c'est-à-dire de l'ensemble des données portant sur les manifestations gestuelles liées à la sexualisation. Au total, cent vingt-six exemples ont été répertoriés, dont certains portent plus d'un codage prévu par l'étude (voir 3.4.1.1 Grille A. *Manifestations gestuelles liées à la sexualisation*, p. 86). À titre indicatif, une centaine d'exemples (97) véhiculent une séduction sexualisée et une vingtaine

⁸⁰ Identifier la séduction sexualisée et les codes pornographiques associées aux chorégraphies et à la gestuelle des vidéoclips populaires actuels.

⁸¹ Comprendre comment ces différents contenus (chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire, liés à la sexualisation) sont liés ou distincts.

d'exemples (19) ont été associés aux codes pornographiques. À ce nombre s'ajoute 36 exemples d'imagerie sexuelle.

De plus, l'opérationnalisation du concept de code pornographique comporte sa part de limites. Tel qu'annoncé auparavant, dans un souci de rigueur, l'étude n'a considéré que les éléments démonstratifs faisant référence à la pornographie. Ainsi, les univers sexuels présentés, entre autres, par la stratégie de commercialisation de la sexualité appelé « porno-chic » (voir la sous-section *La porno-chic*, 2.3.3 *Son esthétique*), n'ont pas tous été colligés. Deux interactions en lien avec l'univers de la pornographie ont toutefois été répertoriés : les plans où plusieurs figurants-tes et la chanteuse de DANCE AGAIN sont couchés au sol et se carressent mutuellement, habillés en sous-vêtements noirs ; les plans où la chanteuse de BAD ROMANCE, habillée de sous-vêtements noirs (seins et fesses mis en évidence par sa posture), est située au centre de plusieurs figurants masculins assis autour d'elle. De plus, les manifestations gestuelles (ex. : mime de masturbation masculine dans BAD ROMANCE), certains costumes (ex. : chaîne au cou et costume clouté dans LOVE SEX MAGIC), certains accessoires (ex. : bandeau et barres verticales utilisés dans DANCE AGAIN) ont été codifié comme des codes pornographiques.

En conclusion, bien que la méthodologie de la recherche – une perspective constructiviste et une approche ethnographique – permette de considérer l'échantillonnage choisi avec attention, les résultats de l'étude ne concernent que neuf vidéoclips. L'analyse et l'interprétation de la chercheure ont été bonifiées par l'expertise de deux professionnels (un réalisateur et une réalisatrice à la post-production). Il ne serait en aucun cas possible de généraliser les conclusions de cette étude. De plus, la considération de plusieurs composantes du vidéoclip ne signifie pas que tous ces éléments ont été vidés de leur potentiel informatif. La globalité de l'analyse amenuise sans doute l'approfondissement de chacune de ses composantes, favorisant au contraire la compréhension des interactions en jeux comme le commande le but et les objectifs de l'étude (voir 1.4).

CHAPITRE V

DISCUSSION

Le but de cette étude esthétique était de détecter la présence de la rhétorique publicitaire et de la sexualisation associées à la présentation des chorégraphies de vidéoclips. L'analyse des résultats au chapitre précédent a permis de répondre aux trois premières sous-questions de recherche. Chacune des sous-questions tenait compte des différents éléments de la mise en image (voir *Tableau 3.1 Tableaux des contenus et des composantes de l'étude*, p. 79). Un résumé de l'analyse des données reliée à chacune des sous-questions de recherche sera présenté avant de passer au sujet principal de la discussion, soit la quatrième sous-question de recherche : « Qu'est-ce qui différencie les trois contenus (chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire, liés à la sexualisation)? Qu'est-ce qui lie les trois contenus? »

D'abord, les repères spatiaux (4.1) et la notion d'excitation (4.2) ont servi à identifier les composantes stylistiques et esthétiques des chorégraphies de vidéoclips sélectionnés. Ainsi, ils ont pu documenter la première sous-question de recherche. Les composantes stylistiques comptent les mouvements angulaires (bras et jambes), les multiples formes adoptées par les mains et la seconde position parallèle de jambes. De leur côté, plusieurs composantes esthétiques furent décelées par l'analyse : les formations récurrentes d'un groupe de danseurs-euses (quinconce, ligne côte à côte) ; l'angle frontal ou $\frac{3}{4}$ face du corps par rapport à la caméra ; le plan plein pied ou plus large ; les déplacements à l'intérieur du cadre de l'image et à l'intérieur de la base de support ; les transferts du poids en contrôle ; la prédominance de la station debout ainsi qu'un passage obligé au sol ; les sauts près du sol ; et finalement le regard vers l'objectif ou vers l'avant tel que défini par l'angle frontal établi au préalable.

Puis, la deuxième sous-question de recherche aspirait à découvrir la présence de la valorisation et de la persuasion en lien avec les chorégraphies observées. L'intensification de Pearlman (2009), annoncée comme une piste possible pour observer la valorisation (voir *Figure 2.1 La carte du cadre conceptuel*, p. 63) n'aura pas émergé des résultats de l'étude. Par contre, un nouveau concept issu de l'analyse de la chercheuse sera proposé en ce sens en début de chapitre. Il s'agit de l'hyper-réalité. De son côté, la notion d'excitation – liée à la persuasion par le cadre conceptuel – a été observée grâce à différents moyens : les composantes stylistiques, les éclats de lumière (« flare »), les variations de vitesse à même le plan et la synesthésie véhiculée par les chorégraphies de vidéoclips (voir p. 106-107). Ces derniers génèrent tous de multiples mouvements et remplissent le cadre de l'image.

Finalement, afin de répondre à la troisième sous-question de recherche – « Quelles sont les caractéristiques chorégraphiques et gestuelles en lien avec la séduction sexualisée et les codes pornographiques dans les vidéoclips sélectionnés et à quels éléments de la mise en image s'associent-elles? » – les sections 4.3.2.1 *Le toucher* et 4.3.2.2 *La mobilité du bassin* identifient les caractéristiques chorégraphiques et gestuelles significatives. La répétition du mouvement d'antéversion/rétroversion du bassin a été attribuée aux mouvements communs des chorégraphies et à la sexualisation. De leur côté, les déhanchements et les rotations du bassin en ont été exclus. Aussi, tous contacts ou caresses de son propre corps distincts de l'auto-érotisme – c'est-à-dire la stimulation tactile des attributs sexuels primaires – effectués pendant une chorégraphie ont été répertoriés comme des manifestations de séduction sexualisée. Ce dernier concept a été observé à vingt-deux reprises pendant les chorégraphies, et ce, au sein de huit des neuf vidéoclips de l'échantillonnage.

Maintenant, ce chapitre de discussion investira la portée potentielle des résultats à la lumière de la quatrième et dernière sous-question de recherche. Il sera question des distinctions et des liens entre les contenus décrits (chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire, liés à la sexualisation).

Peut-être parce que l'étude visait précisément à distinguer le contenu chorégraphique du contenu lié à la sexualisation, les résultats ont permis de départager ces contenus à plusieurs

égards. Tel qu'expliqué en 4.3.1 *Résultats non significatifs* (voir p. 109), la distinction des contenus chorégraphique et sexualisé s'est révélée selon la majorité des catégories prévues par la grille d'observation des manifestations gestuelles liées à la sexualisation (grille A, voir *Appendice B*). En résumé, seuls la mobilité du bassin (particulièrement les mouvements répétitifs d'antéversion/rétroversion) et le toucher ont été identifiés comme des éléments susceptibles de créer des correspondances entre les contenus chorégraphiques et sexualisés.

Par contre, selon l'analyse des résultats et l'interprétation avancée dans les prochaines lignes, les contenus chorégraphique et sexualisé se trouvent sous la tutelle de la rhétorique publicitaire, donc affectés par elle. Ainsi, toutes les données affiliées à la rhétorique publicitaire avancent l'interrelation impérative des trois contenus. Le présent chapitre développe donc un propos quant aux éléments qui lient les contenus relatifs aux chorégraphies, à la rhétorique publicitaire et à la sexualisation. De ce fait, il répond précisément à la seconde partie de la quatrième sous-question de recherche : « Qu'est-ce qui lie les trois contenus (chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire, liés à la sexualisation) ? » Pour débiter, le concept d'hyper-réalité sera expliqué et défendu. Puis, la chorégraphie de vidéoclips, le rythme, et enfin la sexualisation seront abordés en leur qualité d'outils promotionnels subordonnés à la rhétorique publicitaire.

5.1 L'hyper-réalité

Video dance : A work commissioned for video, designed jointly by the choreographer and the video director, which has no stage existence. "It exists on screen" (Lockyer, tel que cité par Preston-Dunlop, 1995 : 32)

Différents auteurs ont abordé le concept d'hyper-réalité (Debord, 1992 ; Eco, 1985, 1986 ; Baudrillard, 1976, 1981 ; Cubitt, 2001). Dans le cadre de la présente étude, les propos du philosophe Baudrillard (1981) serviront de première référence. Pour ce dernier, l'hyper-réel est distinct du possible, de l'impossible, du réel et de l'irréel. Dans l'ouvrage *Simulacre et simulation* (1981), l'auteur aborde la publicité, les médias et l'imaginaire (ex. : Disneyland) pour ne nommer que ceux-ci. Sans parler du vidéoclip – commercialisé par MTV l'année même de la parution de *Simulacre et simulation* (1981) – l'auteur traite de cinéma. Il relève,

entre autres, la tendance cinématographique au plagiat et à l'auto-référence, une tendance mentionnée par Cyr au sujet de la recette et des codes éprouvés du vidéoclip (p. 97).

Dans son essai *Fashion, Violence and Hypereality* paru en 2011, l'auteure Rebecca Arnold associe le post-modernisme à l'hyper-réalité de Baudrillard. Elle reformule le concept du philosophe en ces mots : « ...reality itself [i]s seriously threatened by a secondary level of signs and signification, constituting a so-called hyperreality with the (alleged) consequence that « reality » and representation can non longer be told apart » (p. 211). Le retour à un « original », comme par exemple une chorégraphie exécutée sur un plateau de tournage par un danseur, est donc impossible, car cet « original » n'aurait jamais existé (Arnold, 2011).

De son côté, l'auteur de fiction Torikian (2010) présente l'hyper-réalité issue du post-modernisme comme la préférence de l'individu pour un objet illusoire plutôt qu'authentique : « “Hyperreality” is a term used to describe the way the world is absorbed by an individual's preference for illusory objects over authentic ones. This is done through the modification of an object or cultural icon to make it more appealing than its actual form » (p. 100). Or, selon les deux experts rencontrés dans le cadre de l'étude, la modification d'un objet (ex. : un élément de décor ou de costume) ou d'une icône culturelle (ex. : un chanteur), dans le but de le rendre plus attrayant, rejoint en tous points le travail de mise en image des vidéoclips observés. Comme l'hyper-réalité suppose l'altération contrôlée des éléments (Baudrillard, 1981), le vidéoclip et ses chorégraphies semblent teintés d'hyper-réalité. Même avant de rencontrer les experts, l'observation ardue des phrasés de mouvements lors de la collecte de données avait pisté la chercheuse vers le concept d'hyper-réalité.

5.1.1 Les phrasés

Loin de s'imposer comme des composantes chorégraphiques principales de la danse observée, les phrasés ont permis de faire avancer l'analyse, puis l'interprétation des données. Afin d'arrimer notre proposition du concept d'hyper-réalité aux résultats de l'étude, une brève présentation au sujet des phrasés s'avère nécessaire. En effet, ces résultats n'ont pas été

présentés au chapitre 4, car ils sont associés à l'émergence du concept d'hyper-réalité plutôt qu'à la compréhension des trois premières sous-questions de recherche.

Rappelons que le montage des vidéoclips, qualifié de « fast paced » et comparé à celui d'une bande-annonce par Pearlman (2009), crée une succession d'images propre à la forme vidéoclip. Selon l'auteure, ce type de montage crée une série de collisions : « Collisions of these kinds are routinely used in action scenes, fight scenes, chase scenes, music videos, and ads in which the energy of the production needs to be upbeat and active, even aggressive, to convey its meanings » (p. 162). Lors de la collecte de données, la durée des plans, leur propension à fractionner le corps (ex. : plan rapproché) et la succession des différents tableaux intercalés ont mené à l'exclusion de l'observation des efforts des mouvements selon Laban (voir 3.4.1.3 *Grille C. Composantes chorégraphiques stylistiques*, p. 88). De la même façon, les caractéristiques du montage ont fait obstacle à l'observation des phrasés des chorégraphies, soit la modulation de la tonicité musculaire et du rythme du corps en mouvement. Toutefois, SINGLE LADIES (52 plans au total en 3.18 minutes), RUN THE WORLD (GIRLS) (certains plans de chorégraphies durent jusqu'à huit secondes) et THE LAZY SONG (réalisé en plan-séquence) ont permis d'identifier deux types de phrasés grâce à leurs plans d'une durée appréciable. THE LAZY SONG se démarque franchement de l'échantillonnage et constitue un témoin idéal : dix phrasés continus avec un accent sur le temps fort, deux phrasés continus, deux phrasés impulsifs et cinq phrasés rebonds en continu⁸² y ont été observés. Les deux types de phrasés les plus récurrents dans THE LAZY SONG (c'est-à-dire le phrasé continu avec un accent sur le temps fort et le phrasé rebond en continu) ont également été identifiés au sein d'autres vidéoclips de l'échantillonnage.

D'abord, la récurrence de mouvements associés à chaque temps fort avancé en 4.2 *L'excitation* (voir p.102) constitue un phrasé continu par répétition d'accent. Il a été observé dans six des neuf productions (6/9). Puis, les phrasés rebonds sont apparus dans cinq productions (5/9). En plus de la durée des plans de THE LAZY SONG, SINGLE LADIES et RUN THE WORLD (GIRLS), un plan de TIGHTROPE (1.13-1.18) et deux suites de plans de BAD

⁸² Vocabulaire Laban.

ROMANCE (2.54 à 2.58 et 4.33 à 4.36) permettent de voir la répétition de rebonds générés par le corps.

Ici, il est nécessaire de distinguer le rebond de la chair d'un ou plusieurs attributs sexuels primaires – un rebond préalablement associé à l'imagerie sexuelle (REF IS) (voir p. 112) – du phrasé rebond des vidéoclips mentionnés. Les vidéoclips RUN THE WORLD (GIRLS) et SINGLE LADIES présentent des rebonds en lien avec l'imagerie sexuelle (ex. : RUN THE WORLD (GIRLS) 2.35-2.36, 2.41/2.42, 2.37-2.39), car il ne s'agit pas de la mobilisation volontaire du corps, mais bien de la réaction de la chair à la suite d'un mouvement. Dans le cas d'un phrasé rebond, le mouvement utilise la gravité de façon volontaire pour se propulser à répétition (ex. : THE LAZY SONG 5X Dm-5 0.34-0.36, Tous 0.41-0.42/0.44-0.45/2.09-2.12/2.35-2.37). Le phrasé rebond n'a pas documenté le terrain commun entre la sexualisation et la chorégraphie.

Ainsi, le phrasé d'une chorégraphie originale créée pour un vidéoclip est difficilement observable par le biais du médium vidéo. En fait, la succession de plans générée par le montage « rechorégraphie » la séquence de mouvements, et donc, son phrasé (Pearlman, 2009). Lors de l'observation, il est apparu que le phrasé du montage prédominait, et dans certains cas court-circuitait celui de la chorégraphie originale. L'exemple le plus flagrant à ce sujet s'observe dans le vidéoclip DANCE AGAIN : cinquante neuf plans défilent l'un après l'autre pendant trente secondes (2.36-3.06). Aucun plan ne montre une autre activité que la chorégraphie et la chronologie de celle-ci semble respectée. Un seul plan au ralenti (dans un tour) vient modifier le rythme réel de la séquence. Le montage est constitué d'une alternance de plans où la chorégraphie se déroule dans trois différents décors et/ou costumes (une pièce aux murs bruns, un fond noir, un fond noir où la peau et les costumes de la chanteuse et du danseur brillent). L'apparition des plans concorde avec certains éléments musicaux de la chanson, soit le rythme d'un instrument (percussion ou synthétiseur) ou encore la pulsation. Bien que la suite d'images brèves respecte la succession des mouvements de la chorégraphie, chaque transition d'un plan à un autre affecte le phrasé du corps dansant. Dans ce cas, les possibilités offertes par la mise en image du vidéoclip pour dynamiser la production (plans, angles, mouvements de caméra, montage, concordance avec la musique, etc.) génèrent un

travail très différent de celui investi par le corps dansant en studio ou sur scène (tonus musculaire, phrasé, etc.). Il est donc difficile de croire que les attentes créées par la danse de vidéoclips pourraient être rencontrées lors d'une présentation de danse où un corps en chair et en os est impliqué. En effet, il s'agit d'un phrasé fabriqué par simulation, sans origine ni réalité : une hyper-réalité (Baudrillard, 1981). Les phrasés des chorégraphies de vidéoclips générés par le corps semblent donc constituer une composante chorégraphique secondaire et non principale, car ils seront inévitablement modifiés par le montage.

5.1.2 La rechorégraphie

La danse présentée par le vidéoclip diffère de sa prestation originale, filmée lors du tournage, d'abord parce que la forme des productions impose des restrictions techniques au contenu chorégraphique (l'angle et la distance des plans de caméra, le montage, etc.). De plus, le spectateur dépend de la mise en image pour apprécier la chorégraphie, à l'opposé d'une présentation scénique par exemple. Le montage rapide du vidéoclip fragmente l'espace et le temps investis par les chorégraphies. Rappelons que Patterson (en entrevue à *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991) qualifiait le montage des vidéoclips de flashes d'images rapides (« flashes, quick cuts, shoped up editing ») ; Siobhan Davies (dans Preston-Dunlop, 1995 : 575) qualifiait sa progression de discontinue (« interrupted flow ») et Scanlan (1984 dans Billman, 1997) proposait l'idée d'une boucherie chorégraphique.

Comme en témoigne l'observation du phrasé corporel effectuée lors de la collecte de données – si ardue que cet élément fût éliminé – les chorégraphies de vidéoclips consistaient en fait à des extraits de mouvements. Lors du cadre conceptuel, Pearlman (2009) avançait déjà la contradiction entre le peu de mouvements rendus visibles par le montage rapide et le nombre élevé d'images présentées par le vidéoclip. On peut donc penser que la vitesse d'apparition des plans minimise l'observabilité des mouvements. L'impression de regarder des bribes d'une série de passages d'une pose à une autre semble véhiculée par les composantes chorégraphiques stylistiques et esthétiques suivantes : les multiples formes angulaires des bras et des jambes et les formes distinctes des mains (voir p. 104) et la concordance des mouvements avec la pulsation (voir p. 107). À plusieurs reprises, chaque temps fort d'une

chanson semble entraîner l'adoption d'une pose différente, comme si une séance photo était en cours.

Rappelons que, selon Billman (1997), le potentiel d'innovation chorégraphique immanent à la forme vidéoclip serait une opportunité de création comparable à l'invention de la caméra (voir p. 42). Comme le montage reconstruit complètement la séquence rythmique (Jayne Dowdeswell, 1993 tel que citée par Preston-Dunlop 1995), il devient possible de réinventer une séquence chorégraphique, de la « rechorégraphier ». En entrevue, la réalisatrice à la post-production Sophie Bissonnette (2013) avait mentionné la « deuxième chorégraphie » générée par le montage. Suite à l'analyse des données, la « rechorégraphie » semble effectivement approprié pour qualifier les parcelles de séquences chorégraphiques observées dans les vidéoclips de l'échantillonnage. Si l'on se fie à l'explication de Pearlman (2009), rechorégraphier (« choreographing ») permet de conserver les moments les plus dynamiques de chaque plan et de modifier leur durée dans l'optique d'optimiser l'énergie, la vitesse et la direction de chacun (p. 94) (traduction libre). Bien que l'auteure n'explique pas concrètement en quoi constitue l'apogée dynamique d'un plan, les observations recueillies par la collecte de données et l'analyse des résultats poussent à penser qu'il s'agit du passage d'une pose à une autre, car c'est à ce moment que le mouvement chorégraphique est visible dans le plan. Quoiqu'il en soit, la rechorégraphie découle des choix du monteur - guidé par le réalisateur et/ou le producteur - que l'on peut croire motivés par l'objectif promotionnel du vidéoclip.

Construite en rapport à une chanson (ex. : synchronisme d'un temps fort et d'une pose), la rechorégraphie semble constituer un vecteur d'excitation précieux, car elle arrive à assouvir les attentes créées par la synesthésie. De plus, elle porte l'empreinte de la valorisation générée par l'hyper-réalité, car lors de la captation vidéo, toutes les composantes de l'image sont contrôlées, et de nombreux outils servent à altérer le visuel enregistré à l'étape de la post-production (Cyr, 2013 ; Bissonnette, 2013). La mise en valeur des vedettes de vidéoclips s'inscrit donc, elle aussi, dans l'idée d'une hyper-réalité.

5.1.3 La mise en valeur par la mise en image

Toutes les modifications visuelles engendrées par la post-production d'un vidéoclip viseraient la mise en valeur des individus : « Pour un clip, souvent, il faut que tout le monde soit...Faut que ça soit beaucoup plus beau, beaucoup plus « bright »... » (Cyr, 2013 : 1.03.20). La valorisation avancée par le cadre conceptuel pour préciser la rhétorique publicitaire se trouve ici explicitée. Selon Cyr, c'est l'objectif promotionnel des productions qui cause cette propension à valoriser le contenu :

M.C. Parce qu'un vidéoclip c'est une pub. Puis une pub c'est... ça sert à vendre.

1.34.00

M.C. : Alors tu as intérêt à étudier chaque scène, chaque plan pour que ça plaise.

1.35.25

Le ralenti et la recherche de « points d'emphasis » – des éléments présentés par Pearlman (2009) au sujet de l'intensification et utilisés par l'étude comme lien supposé vers la valorisation (voir p. 68) – auront permis d'observer la mise en valeur de la vedette du vidéoclip. Lors de la collecte de données, l'observation de « points d'emphasis » a été associée à la prédominance d'un élément de la mise en image dans un plan⁸³. Cependant, en entrevue, Bissonnette et Cyr affirment plutôt la synergie des éléments de la mise en image dans le but de la magnifier :

Ex.1 : S.B. : Tout. Tout ! Tout est là dans chacun des clips tout est là. Les plans sont étudiés, les costumes, les décors, les éclairages, les effets spéciaux de montage...

1.49.02

Ex.2 : M.C. : Tout est étudié. C'est vraiment beau. C'est une très belle *shot* (BAD ROMANCE, 2.40).

1.13.00

En plus des plans, angles et mouvements de caméra, des costumes, des décors et accessoires et de l'éclairage, toutes les possibilités du travail de post-production modifient chacune des images présentées. À titre d'exemple, Cyr mentionne la colorisation (l'ajustement des contrastes et l'ajout de filtres de couleurs) et Bissonnette parle de l'existence d'une multitude de modules externes (« plug-in ») pour ajouter des éléments à l'image (ex. : de la neige qui

⁸³ Il s'agit d'une adaptation du concept de « point d'emphasis » dû à l'exclusion de la succession des plans dans le cadre de l'étude (voir p. 69).

tombe dans un plan qui en est dépourvu (Bissonnette, 2013)). Cyr (2013) affirme la nécessité de s'ajuster au contenu de chaque plan, et surtout, de chaque individu pour le mettre en valeur. Il n'existerait pas de formule garante de la mise en valeur d'un corps, car chacun présente des caractéristiques distinctes (Cyr, 2013). Selon le réalisateur, les visées esthétiques du vidéoclip souhaitent séduire l'auditeur : « Il n'y a pas d'autre but que ça, que ça soit sexy ces clips...pas d'autre but. Je pense qu'ils visent rien d'autre que ça. Que les gens les envient. Parce qu'ils sont si beaux et dansent si bien. Puis c'est plus sexy que leur vie normale » (Cyr, 2013 : 20.49). L'hyper-réalité passerait donc, entre autres, par le potentiel séducteur des acteurs du vidéoclip. Et la danse pourrait y jouer un rôle.

5.2 La danse comme outil publicitaire

5.2.1 Une formule traditionnelle

Lors de la collecte de données, le plan frontal a constamment été observé – très souvent en plein pied (Bissonnette, 2013) ou encore en plans plus large – pour présenter les séquences chorégraphiques (9 vidéoclips sur 9). Le plan frontal offre une perspective similaire à celle d'une scène à l'italienne et à la transmission en simultané d'une prestation musicale à la télévision (avec ou sans danseurs) (Rosenberg, 2012). Filmer la danse nécessite de situer les chorégraphies dans l'espace, tel qu'avancé en 4.1 *Les repères spatiaux*. Des éléments comme l'emplacement du sol et l'emplacement du public à qui est destiné la chorégraphie permettent au spectateur de saisir le sens de la gravité. Peu importe le médium de diffusion (télévision, film ou vidéoclip), si la production souhaite montrer la danse captée lors du tournage, elle doit offrir ces repères.

Une prise de vue frontale permet de reconnaître des formations spatiales populaires comme la formation en ligne côte à côte, observée dans la majorité des vidéoclips de l'échantillonnage (6/9). Popularisée sur scène aussi tôt qu'en 1910 par *The Tiller Girls* (Billman, 1997), cette formation a été associée à d'autres troupes de danse au fil du temps (ex. : *The Rockettes* (voir p. 38), *Les Folies Bergères* (Le Moal, 2008), etc.). À la caméra, une ligne côte à côte permet de remplir le cadre de l'image avec une abondance de corps en mouvements. Il s'agit d'un

élément générateur d'excitation (voir p. 69 et p. 102). On peut penser qu'un tel effet de masse véhiculerait davantage d'énergie que ne le ferait un seul corps dansant. Mais l'idée que la production des qualités dynamiques de la danse sur vidéo se fasse par le travail de caméra (« video dance-dynamics », Cunningham et Lesschaeve, 1985) et le fait que l'arrivée du montage⁸⁴ semble avoir eu un impact notoire sur le dynamisme des chorégraphies (Rosenberg, 2012) portent à croire que l'usage de différents angles pour présenter la danse et dynamiser l'image soit plus efficace que des formations spatiales imposantes.

Au sein de notre échantillonnage, sept vidéoclips ont présenté une tendance franche aux plans $\frac{3}{4}$ face lors des chorégraphies (7/9). Alors que la prise de vue frontale tend à aplanir le corps et ses mouvements, l'angle $\frac{3}{4}$ face semble donner du volume au corps et créer un relief qui dynamise la composition de l'image. À ce sujet, l'auteure Carol-Lynne Moore (non-daté), souligne effectivement le dynamisme créé par une captation vidéo « en diagonale » et résume l'effet de la captation vidéo sur les dynamiques des mouvements et sur la subjectivité de la caméra :

Also, be aware that video flattens out and waters down the impact and dynamics of movement. Electronic media present « bits » of data, rather than a whole « gestalt ». The video camera is not objective like we think it is. The angle of the shot and the movement of the camera affect how the dynamics are recorded, e.g. shooting from a low level « Looking up at an image » enhances the weight effort, because it emphasizes the vertical axis; or filming on a diagonal tends to increase the dynamics. (p. 3)

Ainsi, l'impression de trois dimensions (« illusory third dimension » (Maletic, 1987-1988 : 4)) – dans une image pourtant condamnée à n'en présenter que deux – semble appuyée par l'angle $\frac{3}{4}$ face.

De plus, les formations de nombreux-euses danseurs-euses⁸⁵ disposées à différentes distances de la caméra (ex. : la formation en quinconce observée dans les chorégraphies de 7 vidéoclips) contribuent à dynamiser l'image, et créent une perspective : « A tight, near

⁸⁴ Et plus largement du travail de post-production en télévision.

⁸⁵ À l'exception de DANCE AGAIN et SINGLE LADIES, toutes les autres séquences chorégraphiques des vidéoclips observés impliquaient cinq danseurs-euses (incluant la vedette) ou plus.

framing of dancers or objects in the foreground from which one can see one or several dancers in both a medium or far distance background, enhances the illusion of depth which is articulated by volume, color and light. » (Maletic, 1987-1988 : 4). Selon Maletic, la profondeur serait visible à l'organisation des volumes, des couleurs et de la lumière dans l'image.

À ce point-ci de l'étude, on constate que la chorégraphie de vidéoclip fait appel à des procédés usuels et convenus associés à la discipline de la danse. D'abord l'unisson, au cœur de la définition de « chorégraphie de vidéoclips » conservée dans le cadre de l'étude (Blanco Borelli, 2012) et observée dans huit des neuf vidéoclips de l'échantillonnage. Puis, le rapport frontal observé comme une tendance majeure dans chacun des neuf vidéoclips de l'échantillonnage. Certaines formations spatiales reconnaissables comme la ligne côte à côte des *Tiller Girls* et la populaire formation en quinconce de THRILLER (1982) imitée à répétition par d'autres vidéoclips (Farley, 2000) – le chanteur est mis en vedette à l'avant au centre – sont récurrentes. Toutes ces caractéristiques associées à la danse semblent constituer des références pour la discipline. Par leur récurrence, elles créent une iconographie populaire propre au domaine. De la même façon que Cyr (2013) affirmait l'utilisation de références, de symboles ou d'images stéréotypes de la pop dans la réalisation des vidéoclips pour permettre au spectateur de reconnaître ce qu'il regarde et d'être ainsi « rassuré », nous croyons qu'une formule de présentation conventionnelle des chorégraphies de vidéoclips est priorisée par l'industrie de la musique populaire. Du coup, ces chorégraphies véhiculent des contraintes nécessaires pour arriver à reproduire une recette (Cyr, 2013) (voir p. 97) maintes fois confirmée par un succès que l'on peut croire commercial : pensons à la présentation d'une chorégraphie au moment de la section instrumentale d'un vidéoclip (Dodds, 2001). En 2001, Dodds définit les priorités esthétiques des chorégraphies de vidéoclips par l'objectif commercial des productions : « Artistic innovation is underplayed in favour of existing conventions and commercial appeal » (p. 56). En effet, on peut penser que risquer de changer une formule gagnante au nom de l'innovation artistique ne semble d'aucun intérêt quand il s'agit de promouvoir les ventes générées par un-e chanteur-euse et sa chanson. L'utilisation des chorégraphies dans les productions semble avant tout constituer un outil disponible pour servir l'objectif promotionnel.

5.2.2 *La reproductibilité accessible des rechorégraphies*

En plus des restrictions imposées par une recette commerciale éprouvée, certains éléments techniques du médium vidéoclip restreignent sa danse. Par exemple, les déplacements des danseurs-euses et chanteurs-euses pendant la chorégraphie semblent contraints par le cadre du plan. Restreindre l'amplitude des pas à l'intérieur de la base de support permet de respecter les limites du plan de la caméra tout en variant les formes investies par le corps. En résulte une danse sur place, délimitée par la seconde position parallèle : il s'agit d'une tendance stylistique des chorégraphies observée (7/9). Dans ces conditions, les transferts du poids sont effectués avec peu d'amplitude et en contrôle (9/9). En effet, aucun déséquilibre n'est sollicité par les chorégraphies de vidéoclips observées, donc aucune prise de risque quant à la gestion de l'équilibre. On crée ici un effet de contrôle qui contribue à rassurer le spectateur.

En fait, les transferts du poids observés dans les chorégraphies de vidéoclips rappellent la marche, une activité quotidienne. Dans la même optique, les chorégraphies se déroulent en grande majorité debout (9/9), un niveau habituel pour l'être humain. Huit des neuf productions présentent un passage chorégraphié au niveau bas, c'est-à-dire près du sol. À l'exception des chorégraphies de *TURN UP THE MUSIC* (où quelques transferts du poids impliquent de s'accroupir et de s'appuyer sur les mains en plus des pieds) et de *SINGLE LADIES* (les danseuses et la chanteuse s'accroupissent en conservant en tout temps les pieds comme appuis au sol), il n'est pas possible d'attester de l'exécution des changements de hauteur par les danseurs-euses⁸⁶. Or ces passages d'un niveau à l'autre nécessitent une modulation du tonus musculaire, à commencer par un engagement des abdominaux et du plancher pelvien, pour permettre la réorganisation du corps et le transfert du poids vers les nouveaux appuis. De façon similaire, il ne semble pas nécessaire de savoir comment propulser son corps en hauteur, ni comment atterrir d'un saut pour exécuter une chorégraphie de vidéoclips – des notions techniques qui demandent un entraînement considérable. En effet,

⁸⁶ Le montage de *LOVE SEX MAGIC* et les chorégraphies de *TIGHTROPE* et de *DANCE AGAIN* ne montrent pas le passage entre le niveau debout et le niveau bas. Les vidéoclips *RUN THE WORLD (GIRLS)*, *THE LAZY SONG* et *GOODBYE* montrent à deux reprises chacun des transferts du poids de debout (sur les pieds) à un ou deux genoux au sol. *BAD ROMANCE* propose un passage similaire, mais la séquence est présentée en plus d'un plan. Elle évacue ainsi la possibilité d'attester du travail musculaire et de la coordination nécessaire à la manœuvre.

lorsque des sauts sont observés, ils demeurent près du sol et scandent la pulsation (5/9). En découlent des chorégraphies exemptes d'exigences particulières quant aux transferts du poids. Tant les déplacements que les niveaux investis par les chorégraphies observées ne gêneraient pas un admirateur susceptible d'apprendre la routine, peu importe son niveau technique en danse : en effet, ces transferts du poids ne demandent pas d'entraînement particulier comme le ferait l'exécution de sauts « grands jetés », de « tours piqué » ou de descentes au sol. Ces derniers nécessitent une absorption fluide du poids par différentes parties du corps. Il est intéressant de souligner que la revue de littérature n'avait fourni aucune mention ni description de caractéristiques chorégraphiques techniques mobilisées par la danse de vidéoclip (voir 2.4 *Une synthèse de la revue de littérature*, p. 59). De son côté, la collecte de données n'a identifié que la mobilité du bassin comme composante chorégraphique technique de l'échantillonnage.

D'une part, Buckland et Stewart (1993) avançaient que Madonna et Michael Jackson affirmaient leur crédibilité populaire (« street cred ») par la démonstration de leurs habiletés comme danseur-euse (voir 2.3 *La danse de vidéoclips*, p. 42). Bien que les exigences techniques des chorégraphies observées paraissent discutables (la mobilité du bassin constitue le seul résultat probant), les exigences stylistiques et synesthésiques des chorégraphies observées semblent, elles, présenter des défis considérables pour l'exécutant. Sans être techniques, certaines habiletés seraient donc nécessaires à l'admirateur-riche (non-danseurs, danseurs amateurs, et même danseurs professionnels entraînés dans un autre genre de danse) pour reproduire les chorégraphies de vidéoclips. Selon les résultats de l'étude, le spectateur accède difficilement aux qualités de mouvement et aux phrasés des chorégraphies. Cela diminue les contraintes à respecter lors de la reproduction. En l'absence de précisions, l'observateur s'attelle plutôt à reproduire des formes précises accordées au rythme de la chanson. Il est possible de penser que l'illusion d'une chorégraphie facilement reproductible en découle. Comme le mouvement est fragmenté, l'admirateur/danseur saisira les pistes de mouvements visibles et complètera à sa guise, selon ses capacités. S'il s'assure de reproduire les extraits – voire les poses – reconnaissables, il pourra se permettre d'esquisser le reste sans en retirer une impression de médiocrité.

D'autre part, l'allégation de Buckland et Stewart (1993) rejoint les propos d'Adam et Bonhomme (2005) au sujet de l'acquisition d'un rang social (« standing ») par le biais d'un objet de consommation. Dans le cas d'une chorégraphie de vidéoclip, il s'agit peut-être de persuader le spectateur de s'investir physiquement pour partager l'expérience physique d'une vedette de la chanson, et ainsi contribuer à la création d'une culture propre aux admirateurs (« fan culture ») (Blanco Borelli, 2012) (voir p. 42). Si la danse de vidéoclips est présentée pour mousser le capital de célébrité d'une vedette (« celebrity capital ») (Blanco Borelli, 2012), les chorégraphies semblent donc des produits dérivés du vidéoclip, offerts gratuitement. Pour s'assurer du succès commercial, l'exécution des chorégraphies de vidéoclips doit être à la portée du plus grand nombre.

À la lumière des résultats de l'étude, notre interprétation rejoint l'idée de Billman (2002) au sujet de la faible présence de danse artistique dans les chorégraphies de vidéoclips. L'auteur fait le lien avec l'apprentissage des admirateurs : « These are pop works, created for the 15-minutes-of-fame culture. The choreography is learned by millions of young people, who can perform the extensive routines from memory » (p. 14). Dans le même article, l'auteur énonçait la prégnance du vocabulaire des danses populaires (dont le hip hop) dans les vidéoclips. À ce propos, l'étude ne conclut pas à un genre de danse unique et reconnaissable. D'une part parce que la danse de vidéoclips n'est présentée que par extraits (des images de danse), d'autre part parce que le vocabulaire observé ne concorde pas en tous points avec un des genres présentés par la revue de littérature (voir 2.3.1 *Plusieurs genres, et donc, plusieurs styles*, p. 46).

Toutefois, nous croyons que la danse de vidéoclips s'inspire des vocabulaires de danses sociales, entendu non pas comme le genre de danse « ballroom », mais bien au sens où ces genres proviennent de la pratique sociale de la danse. La concordance entre la chorégraphie et la chanson d'un vidéoclip – identifiée comme une composante principale de la danse observée (voir *La synesthésie, vecteur d'excitation* p. 107) – transmet par empathie kinesthésique l'envie de bouger. La danse d'un corps « interpellé, mis en éveil » par la musique (Chamberland, 2006 : 182) constitue une expérience plaisante, voire libératrice en groupe (ex. : aller danser en boîte de nuit). De plus, la quasi absence de défi technique dans

les chorégraphies de vidéoclips assure aux non-danseurs de pouvoir espérer les reproduire. Ce faisant, ils partageront l'expérience corporelle de leurs idoles. Ainsi, la danse de vidéoclips s'inscrit dans une pratique sociale de la danse.

Le rapport synesthésique entre la danse et la musique semblerait non seulement chercher à « faire voir » la chanson, mais aussi à transposer le rythme de cette dernière dans les corps visibles à l'écran pour « faire ressentir » la musique au spectateur. Par empathie kinesthésique (qui permettrait de communiquer les sensations d'un corps à un autre par la simple observation (Pearlman, 2009)) (voir p. 68), la danse de vidéoclips serait un outil de persuasion capable de transmettre des sensations au spectateur.

5.3 Le rythme comme outil de persuasion

En 1993, Buckland et Stewart avancent que la présence de danse au sein du vidéoclip pourrait ne servir qu'à attirer l'attention. À l'instar de ces auteurs, la professeure émérite Virginia Brooks résume l'apport du contenu chorégraphique des vidéoclips à son aptitude à capter l'attention du public : « It's [dance] being used for presenting the songs ; they are not really interested in the dance or the visuals for their own sake. (...) The dance is just something to put on the screen to keep people's eyes engaged while they're listening to the songs » (1998 : 7). Grâce à la synesthésie, une composante esthétique principale des chorégraphies observées, nous croyons que la danse de vidéoclips fait beaucoup plus qu'attirer l'attention : elle contribue à persuader l'auditoire de consommer le vidéoclip.

À titre de rappel, le concept de synesthésie utilisé par Goodwin (1992) pour informer sa musicologie de l'image avance que des attentes visuelles se créent à l'écoute d'une chanson. Lorsque le contenu visuel concorde avec l'expectative du destinataire, l'audible devient alors visible, ce qui mettrait l'accent sur le contenu sonore. Or, la chanson du vidéoclip est en fait un produit à vendre. Quand les mouvements des chorégraphies marquent la pulsation ou autres rythmes entendus (voix, instruments), ils actualisent les attentes générées par la synesthésie. Pour Bissonnette (2013), quand le rythme des chorégraphies est calqué sur celui des chansons, cela lui permet d'éprouver physiquement la musique (voir p. 109). La

réalisatrice à la post-production et ancienne danseuse professionnelle souligne que le même effet est créé par la rechorégraphie de vidéoclips (« danser sur la musique ») et par l'apparition des plans (« montage musical ») (voir p. 109 et p. 106). Ainsi, Bissonnette (2013) qualifie de sensitive l'expérience générée par la synesthésie.

Dans son ouvrage, Pearlman (2009) décrit la propension du rythme, véhiculé par l'empathie kinesthésique, à captiver le spectateur : « So whereas it is the job of narrative, information, or images to cue and provoke thoughts and emotions, it is the job of rhythm to modulate the rate and quality of the spectators' participation in or feeling with the movement of these elements in the film » (p. 62-63). Or, en ce qui a trait à la danse de vidéoclips, chaque spectateur est aussi un acheteur potentiel. Le rythme des chansons, souvent calqué par les rechorégraphies, semble faire apparaître un vecteur de persuasion (voir p. 65) qui encourage à consommer le vidéoclip.

D'un point de vue historique, la synchronisation de la danse et de la musique est une stratégie endossée par différentes traditions chorégraphiques (ex. : les ballets, la danse jazz des comédies musicales (Le Moal, 2008), etc.). Aussi tôt qu'en 1938, l'historien de la danse Schuftan souligne la récurrence des « tentatives toujours reprises de "faire valoir par la danse la musique" » (p. 100). Selon l'auteur, lorsque synchronisée avec la musique, la danse reproduirait le stimulus acoustique. Cela offrirait un appui kinesthésique pour ressentir le rythme et la mesure plus nettement. De son côté, Chamberland (2006) souligne que le mouvement est en fait à l'origine de la musique :

La musique est aussi, par essence, mouvement. Elle a pour origine des mouvements corporels (les vibrations du larynx pour le chanteur, l'action des bras pour le percussionniste, celle des doigts pour le guitariste...) et elle est ressentie comme du mouvement qui se réalise dans l'espace, plus particulièrement dans la danse qui modifie incessamment les rapports entre les diverses parties du corps. (p. 182)

La musique et le mouvement seraient donc liés bien avant que la chorégraphie ne s'en mêle, car l'expérience du rythme serait corporelle. Selon le chorégraphe Michael Peter (Dance Magazine, octobre 1984 dans Billman, 1997) et Le Moal (2008), la danse présentée par Michael Jackson dans ses vidéoclips – une des rares manifestations du genre à être

mentionnée par la littérature – cherchait à communiquer l'envie de bouger au spectateur. L'importance de cette vedette sur l'historique de la danse de vidéoclips (voir p. 44) et l'analyse des résultats de l'étude poussent à reconnaître que la tendance synesthésique des chorégraphies sert l'entreprise de persuasion, car elle arrive à faire ressentir le rythme de la chanson aux spectateurs. Ainsi, les rechorégraphies de vidéoclips proposent de communiquer la chanson, par le biais du corps.

5.3.1 La sexualisation par le biais du rythme?

L'illustration des paroles de la chanson par le corps dansant est un phénomène récurrent au sein de la majorité des vidéoclips observés (7/9). Goodwin (1992) explique cette tendance par l'objectif promotionnel des vidéoclips, car il s'agit d'illustrer la chanson. Sur l'ensemble, six chorégraphies proposent des paroles à connotation sexuelle explicite ou sous-entendue (voir p. 108). Mis à part la traduction littérale des paroles sexualisées par la rechorégraphie et selon l'idée que différents rythmes corporels soient dotés de qualités communicatives propres, le rythme de la musique transposé dans le corps des danseurs semble lui aussi porteur de sexualisation.

Tel qu'abordé lors de la problématique, Chamberland (2006) affirme l'érotisation de l'espace par la musique : « c'est bien le corps en entier qui est suscité, interpellé, mis en éveil » (p. 182). Dans le cas des vidéoclips observés, la concomitance de la pulsation rapide et insistante des chansons avec les mouvements des rechorégraphies paraît refléter les propos de Billman (2002) au sujet des chanteuses populaires des années 2000 : « Pounding feet into the floor and jabbing at the air with taut arm movements, punctuating with bent knees and thrusting hips, the softness of the girl singers of previous decades has turned sexually aggressive » (p. 19). Rappelons que l'agressivité sexuelle des chanteuses populaires actuelles avancée par Billman trouve écho dans les propos de Monnot (2009) (voir p. 45). À l'instar de la citation précédente, la mobilité du bassin (voir p. 118), le poing fermé (voir p. 104) et le martèlement des pieds (ex. : des pas en dessous de soi-même, des sauts accentués à l'atterrissage (voir p. 100)) ont été observés dans les chorégraphies de l'échantillonnage. Quoiqu'il ne s'agissait pas d'une avenue investie par l'étude, la combinaison des

mouvements de bassin, des coups et des martèlements dans certaines chorégraphies tend effectivement à souligner une agressivité sexuelle. Pour investiguer cette piste et nourrir l'interprétation à venir, les propos de différents spécialistes du mouvement à s'être intéressées à l'identification de rythmes corporels dotés de qualités communicatives seront présentés.

Trois spécialistes ont été identifiés : la médecin et psychanalyste spécialisée dans le développement de l'enfant Judith S. Kestenberg et son système d'analyse du langage non verbal appelé Kestenberg Movement Profile (KMP), l'artiste multidisciplinaire Gabrielle Roth et sa pratique thérapeutique et spirituelle basée sur cinq rythmes de base⁸⁷ (« 5Rhythms ») et la psychanalyste et danse-thérapeute France Schott-Billmann et son Atelier du geste rythmé. De différentes façons, ces approches affirment l'existence de rythmes intrinsèques au corps, expérimentés et reconnus par chaque être humain. Dans le cadre de notre interprétation du rythme comme outil de persuasion porté par la musique et actualisé par la rechorégraphie de vidéoclip, un des rythmes biologiques décrits par Kestenberg semble une piste intéressante. Il fait le lien avec l'agressivité sexuelle mentionnée plus haut.

La concordance d'une pulsation rapide et répétitive avec les mouvements des danseurs-euses et chanteurs-euses fait partie des composantes chorégraphiques esthétiques principales de la danse de vidéoclips observée. Le rythme phallique décrit par Kestenberg (1979) semble concorder avec cette description. Selon l'auteure, le rythme phallique est brusque, rapide et répétitif : « A phallic rhythmic unit is characterized by the abruptness of ascent and descent of tension. When notated during masturbation or during jumping it consists of oscillating units following each other in quick succession » (p. 5). Soulignons que la piste du rythme phallique de Kestenberg (1979) paraît s'apparenter au rythme *Staccato* de Roth (2011), associé à la colère, ou encore à l'*Ostinato* de Schott-Billmann (2001) pour qui « [L]a musique populaire est marquée par la répétition qui fait rebondir les unités sonores brèves ou longues créant la pulsation et l'*ostinato* » (2001 : 51).

⁸⁷ <http://www.5rhythms.com/gabrielle-roths-5rhythms/what-are-the-5rhythms/>

Toutefois, la production de la régularité d'un rythme staccato ou ostinato demande un contrôle du corps que l'on peut penser absent du mouvement de va-et-vient du bassin généré par une excitation sexuelle grandissante. Aussi, bien que les propos de Schott-Billmann (2001) semblent manquer de fondements⁸⁸, la danse-thérapeute suggère une piste différente du rythme phallique pour qualifier la pulsation d'une pièce musicale. Selon elle, l'expérience d'une pulsation première se ferait avant la naissance, par les battements du cœur de la mère.

Ainsi, la sexualisation abrupte du rythme phallique de Kestenberg (1979) ne constitue qu'une piste d'interprétation du rythme véhiculé par les rechorégraphies observées. Elle devrait être examinée avec rigueur et nuance, dans l'optique d'étoffer l'interprétation d'une agressivité sexuelle visible dans la danse de chanteuses populaires (Billman, 2002 ; Monnot, 2009). Finalement, liées d'abord par le corps, la rechorégraphie et la sexualisation semblent aussi s'accorder par le biais de la mise en image des productions. Suite à l'analyse des résultats, on constate que les éléments significatifs quant à la sexualisation du contenu chorégraphique s'arriment majoritairement à la séduction sexualisée. Toutefois, l'observation de l'imagerie sexuelle indépendamment de la mise en évidence d'un attribut sexuel primaire (voir p. 113) a mené à la reconnaissance de l'importance de la mise en image du vidéoclip pour sexualiser le corps.

5.4 La rechorégraphie et la sexualisation : un mariage promotionnel

Lors de l'analyse des résultats, la distinction des contenus chorégraphique et sexualisé est apparue de façon majeure. Alors que l'identification de l'ensemble des manifestations gestuelles liées à la sexualisation avait mené à un répertoire de cent vingt-six données, seulement quarante six d'entre elles se sont révélées communes au contenu chorégraphique, et donc significatives pour notre étude. Ces quarante six exemples ont permis d'identifier deux types de mouvements communs aux chorégraphies et aux manifestations gestuelles de la sexualisation : d'abord les contacts ou caresses du corps pendant la chorégraphie (voir p. 114) – une composante chorégraphique stylistique ; puis l'alternance entre l'antéversion et la rétroversion du bassin (voir p. 118) – une composante chorégraphique technique. Toutes

⁸⁸ L'approche de Roth paraît moins bien documentée que le système KMP de la scientifique Judith S. Kestenberg, mais il s'agit dans les deux cas d'approches qualitatives du mouvement.

les autres catégories utilisées pour observer les composantes chorégraphiques (voir *Appendices C, D, E*) ne présentent pas d'éléments liés à la sexualisation. De la même façon, tel que clarifié par la section 4.3.1 *Résultats non significatifs* (voir p. 109), seuls les catégories *A.3 Mouvements ou posture mettant en évidence les fesses*, *A.4 Mouvements ou posture mettant en évidence l'entre-jambe*, *A.5 Mouvements ou posture mettant en évidence plusieurs attributs sexuels* et *A.7 Contact, caresses et attouchements sexuels* ont généré des données partagées par les composantes chorégraphiques.

Par contre, les contenus chorégraphique et sexualisé sont présentés par les mêmes individus – donc les mêmes corps – au sein de la même production. De plus, les mouvements de bassin, qualifiés de sexualisés ou non (antéversions/rétroversions, déhanchements, rotations) attirent tous l'attention du spectateur sur le site de deux attributs sexuels primaires, soit les fesses et l'entre-jambe. De la même façon, les contacts ou les caresses du corps inclus dans la chorégraphie ont été différenciés de l'auto-érotisme⁸⁹, mais leur caractère démonstratif – de par l'implication d'attributs sexuels primaires – fait transparaître une intention sexualisée : destinés à la caméra, ces touchers sont donc communiqués aux spectateurs. Bien que l'étude ne conclue pas à la sexualisation franche des contacts et caresses de la catégorie A.7, leur charge séductrice s'affirme par la seule captation de l'image, car la caméra oriente le regard du spectateur à qui le vidéoclip est destiné.

Aussi, le peu de résultats relatifs à la présence du toucher mutuel entre partenaires pendant la chorégraphie (3/9) confirme la prédominance des contacts de l'individu avec son propre corps (8/9) effectué à l'intention de la caméra. De plus, la prépondérance de la séduction sexualisée (SS) dans les résultats de l'étude – 97 exemples si on considère l'ensemble des manifestations gestuelles liées à la sexualisation et 38 exemples partagés par le contenu lié à la sexualisation et le contenu chorégraphique – semble confirmer que l'alliance de la rechorégraphie et de la sexualisation vise à séduire le spectateur/consommateur. Par exemple, quand la chanteuse du vidéoclip LOVE SEX MAGIC regarde la caméra et que les yeux d'une de ses quatre danseuses sont également rivés vers l'objectif, c'est au spectateur qu'elles offrent

⁸⁹ Lorsqu'un individu cherche à s'exciter sexuellement par le toucher d'attributs sexuels primaires (ex. : se caresser les organes génitaux, les fesses, les seins pour les femmes).

la chorégraphie en cours. Toutes se déhanchent de dos à la caméra, penchent leur tronc rapidement en gardant les jambes allongées à la seconde (leurs fesses et entre-jambes sont alors mises en évidence), puis passent leurs mains entre leurs jambes et les posent sur le haut de leurs cuisses. L'idée du réalisateur Mathieu Cyr (2013), pour qui la séduction du spectateur est un impératif des vidéoclips, semble alors observable dans ce plan (2.56-2.57) de la rechorégraphie du vidéoclip LOVE SEX MAGIC.

Alors que la mise en valeur des corps a été mentionnée par les deux experts, Cyr aborde l'utilisation du potentiel sexuel des chanteurs-euses de front. Lui-même l'utilise dans son travail : le vidéoclip de la chanson PISTE 1 (Galaxie, 2011) en témoigne. La désirabilité des individus a d'ailleurs guidé la production : « C'était juste pour ça que j'avais fait Galaxie, c'était vraiment pour rendre les artistes, les gars sexy dans l'esprit rock trash puis rendre les filles sexy dans l'esprit rock trash avec les stéréotypes de part et d'autre » (Cyr, 2013 :1.00.57). Selon le réalisateur, le succès commercial et les récriminations féministes (plaintes et critiques) ont été considérables à la suite de la parution de PISTE 1 (Galaxie, 2011) (Cyr, 2013).

Comme souligné en 5.1.2, la rechorégraphie est construite selon l'objectif promotionnel des vidéoclips. De son côté, la sexualisation des messages publicitaires fait partie des stratégies promotionnelles identifiées par la littérature (Adam et Bonhomme, 2005) (voir p. 64) et trouve écho dans le contenu des vidéoclips observés (un total de cent vingt-six exemples dont quarante six documentent le terrain partagé par la sexualisation et les chorégraphies). À cette époque de « perpétuelle provocation érotique, de sollicitation sexuelle permanente » (Poulin, 2005 :13), sexualiser une image, avec ou sans chorégraphie, s'inscrit dans la tendance sociale d'hypersexualisation. Si l'on considère l'omniprésence de la sexualité dans les différentes industries comme la musique, la mode et les publicités (Robert, 2005), la sexualisation de la danse de vidéoclip semble utilisée comme une stratégie de valorisation promotionnelle.

En lien avec la tendance porno-chic répertoriée par la littérature (Jouanno, 2012 ; Mc Nair, 2002 ; Poulin, 2005 ; Jhally, 2007 ; Monnot, 2009, 2010 ; McRobbie, 2004) (voir p. 55) et notre problématique de recherche (voir 1.2.1 *Rapprochements entre la danse et la*

sexualisation) (voir p. 6), les propos de Sohn (2006) au sujet du changement de statut des vedettes de l'industrie pornographique depuis la fin du 20^e siècle attirent notre attention : « ...[b]asculement significatif, ces dernières passent du statut de prostituées à celui d'artistes » (p. 99). Ainsi s'affirme le culte de la stripteaseuse avancé par Jhally (2007) – voire de la prostituée si l'on se fie à certains récents vidéoclips (ex. : POUR IT UP⁹⁰ (2013) de Rihanna, WORK BITCH⁹¹ (2013) de Britney Spears). La danseuse de l'époque actuelle, auparavant décriée pour son travail associé à la prostitution par l'opinion populaire, court plutôt la chance d'être starisée pour la sexualisation de sa pratique. Le potentiel commercial de la vedette de film pornographique ou de la danseuse nue semble assurer sa valorisation dans l'espace public actuel. « La pornographie n'est donc plus transgressive ni cachée. Elle s'avoue et propose des références. Surtout, elle fait vendre, et jusque dans les circuits commerciaux les plus traditionnels » (Sohn, 2006 : 99).

En somme, le mariage entre sexualisation et danse se nourrit de l'attrait sexuel de la vedette (valorisée par une mise en image pour attirer l'attention des consommateurs) et de la rechorégraphie constituée d'une présentation traditionnelle rassurante (voir 5.2.1), reproductible pour une majorité d'admirateurs (voir 5.2.2) et vecteur d'excitation (voir 5.1.2). La sexualisation des chorégraphies répond à la logique de la rhétorique publicitaire : valoriser un contenu et persuader un auditoire au moyen d'un désir viscéral (Adam et Bonhomme, 2005). Il est toutefois évident que la sexualisation des chorégraphies ne dépend pas que des deux éléments identifiés par l'étude (le toucher et la mobilité du bassin). Plusieurs opportunités créées par les divers constituants de la mise en image permettent de sexualiser la danse de vidéoclips, à commencer par le costume et les plans de caméra.

5.4.1 La mise en image : une entremetteuse

Telle une entremetteuse, la mise en image du vidéoclip crée des opportunités uniques – car hyper-réelles – de lier chorégraphie et sexualisation. Tous ses éléments sont déterminés et maîtrisés par la production et la post-production. Par exemple, un plan de RUN THE WORLD

⁹⁰ À titre indicatif, ce vidéoclip a été regardé 63 542 733 fois sur le site de diffusion You Tube en date du 5 novembre 2013.

⁹¹ À titre indicatif, ce vidéoclip a été regardé 41 461 515 fois sur le site de diffusion You Tube en date du 5 novembre 2013.

(2.35-2.36 minutes) montre un costume qui découvre un attribut sexuel primaire de la chanteuse (les seins). Ce costume laisse voir le rebond de la chair de la vedette lorsqu'elle danse. Si la chanteuse avait été habillée autrement et filmée selon un autre cadrage, ce passage de la chorégraphie n'aurait pas été colligé par l'étude, car le mouvement en lui-même ne suffit pas à sexualiser l'image.

Tel que mentionné précédemment, le spectateur de vidéoclips semble être le destinataire d'une séduction imposée par le contexte publicitaire des productions. En effet, les plans de caméra provoquent parfois un rapport d'intimité avec le spectateur et amplifient le caractère sexuel d'une proposition dansée (Rosenberg, 2012 : 168). Les secondes qui suivent l'exemple de RUN THE WORLD (2.57-3.00) à l'origine de l'observation de l'imagerie sexuelle (voir p. 112) illustrent cette idée. Captées par un plan d'ensemble, une dizaine de danseuses et la chanteuse semblent à une distance similaire de celle séparant un spectateur assis au parterre d'une salle de spectacle. Debout, elles répètent un mouvement de cambré/courbé de tout le tronc, ce qui implique l'antéversion et la rétroversion du bassin. Puis, la chanteuse répète le même mouvement à quatre pattes, filmée en plan rapproché :

RUN THE WORLD (GIRLS) (1 suite mvt 2X côtes avancées en 1pl, 2.59-3.00)

12) M : À quatre pattes, Cf regarde vers sa gauche (#suggestion d'un public de figurants masculins). Elle courbe le dos puis le cambre en avançant ses côtes avec un accent (vers le bas). Ensuite, elle bascule la tête vers la droite ce qui fait bouger ses cheveux (initié par le sommet du crâne avec un pré-mvt d'inclinaison vers la gauche) en avançant un bras et un genou. Puis, elle tourne son visage et regarde la CAM avec un autre pas genou/bras et répète le mvt de courber/cambrer en avançant les côtes avec un accent (vers le bas).

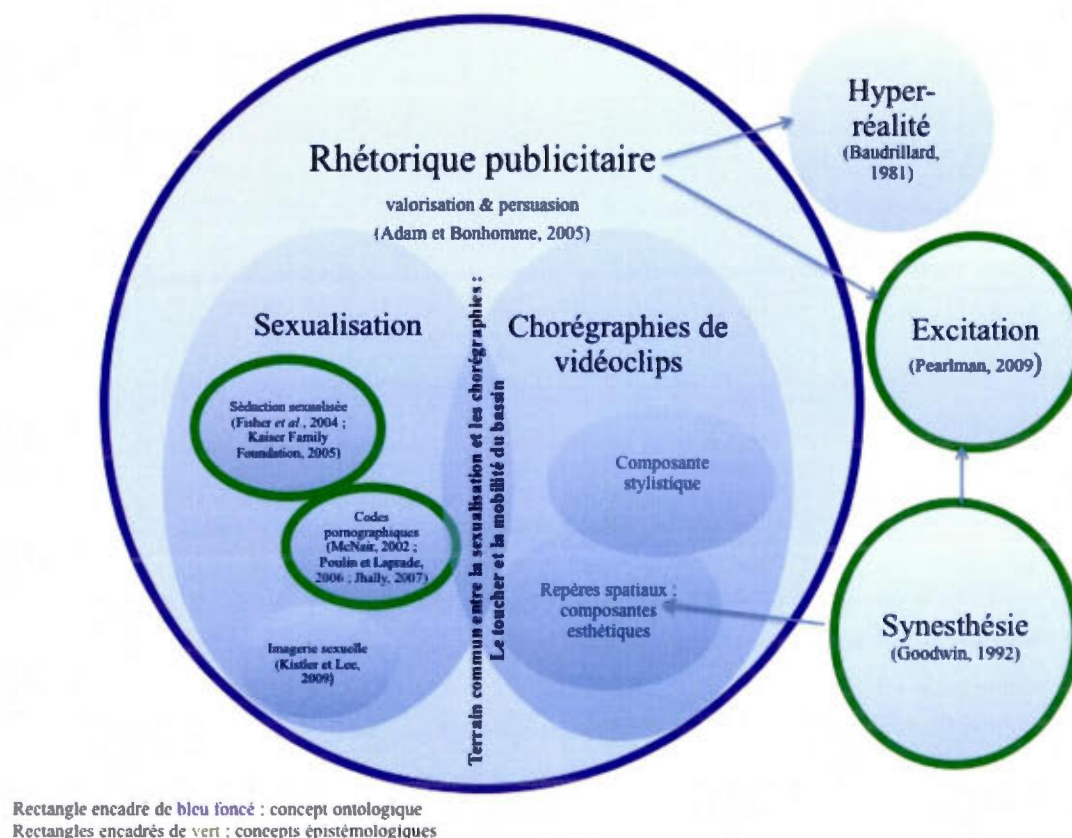
Cette fois, le corps de la chanteuse à l'horizontal remplit le cadre au point de dépasser de chaque côté. Le spectateur de vidéoclip se trouve impliqué dans un corps à corps avec la vedette, sexualisé par la proximité et le mouvement répété de cambrure/courbure de la colonne vertébrale (REF IS). Bien que le changement de position et de hauteur (de debout à quatre pattes) ne soit pas anodin dans la sexualisation du mouvement de cambrure/courbure du dos, la chorégraphie n'est pas la seule responsable de la sexualisation drastique de l'image. Dû au plan de caméra, en une fraction de seconde, le spectateur de RUN THE WORLD devient voyeur. Le regard de la chanteuse dirigé vers l'objectif l'interpelle dans un face à face

proximal, intime, rythmé par la chanson en concordance avec les mouvements de la chanteuse.

En résumé, la présente étude propose le concept d'hyper-réalité pour qualifier à la fois le dispositif de valorisation de la rhétorique publicitaire et la nature de la danse de vidéoclip. Qualifiée de rechorégraphie, la danse présentée par le vidéoclip constitue ni plus ni moins un outil promotionnel. La reproductibilité de la rechorégraphie semble accessible au plus grand nombre, étant donné la présentation traditionnelle d'extraits de danse. Les exigences pour arriver à reproduire les chorégraphies se trouvent ainsi minimisées. Puis, le rythme répétitif et rapide des chansons concorde avec les mouvements des rechorégraphies. Cette synesthésie semble participer à l'entreprise de persuasion de la rhétorique publicitaire. Finalement, la rechorégraphie et la sexualisation sont habilement reliées par le biais de la séduction sexualisée, et ce, de deux façons : d'abord par le corps, mais également par la mise en image. Cette dernière constitue une entremetteuse active à chaque prise de décision de la part des équipes de production et de post-production du vidéoclip.

Grâce à l'adaptabilité du cadre conceptuel (voir p. 62), la carte conceptuelle présentée au chapitre 2 (voir *Figure 2.1 La carte du cadre conceptuel*, p. 63) a été réorganisée pour illustrer les interactions sous-tendues par l'interprétation des résultats.

Figure 5.1 Carte conceptuelle révisée selon l'interprétation des résultats



Les ajustements apportés à la première carte portent d'abord sur l'ascendance de la rhétorique publicitaire dans le cadre. À l'origine de la création de l'objet de recherche (« Music videos are create to sell records », Kidd en entrevue à *Dance In America : Everybody Dance Now*, 1991), le rapport de la rhétorique publicitaire aux contenus chorégraphiques et sexualisés s'est précisé lors de l'interprétation : elle les englobe. Deux dispositifs opérationnalisent la rhétorique observée : l'excitation, observable grâce aux propos de Pearlman (2009), et l'hyper-réalité, un concept insufflé à l'étude par l'analyse de la chercheuse. L'hyper-réalité pallie à l'intensification (Pearlman, 2009) pressentie comme vecteur de valorisation du produit. L'hyper-réalité sert également à définir la nature de la danse de vidéoclips. Un autre ajustement de la carte conceptuelle concerne le concept de synesthésie. En plus de renforcer le rythme contagieux des productions, la synesthésie – une composante esthétique de la danse

de vidéoclips – renforce le dispositif d’excitation affilié à la rhétorique publicitaire. Puis, le dernier changement apporté à la carte montre l’observation du concept d’imagerie sexuelle indépendamment de la séduction sexualisée. Finalement, le terrain commun à la sexualisation et aux chorégraphies a pu apparaître sur la carte révisée, car il a été documenté par les données de l’étude.

Bref, pour générer l’excitation et valoriser son produit, le vidéoclip dispose des outils suivants : une danse reconnaissable à certains repères spatiaux (composantes esthétiques), un rapport danse/musique synesthésique et la sexualisation potentielle du contenu chorégraphique, sinon de l’ensemble de la production. L’exhaustivité de la *Figure 5.1* sert à imager les conclusions de l’étude. Toutefois, seuls les éléments sélectionnés et mis en relation pour découvrir les interrelations entre les trois contenus de l’étude ont été abordés dans le présent chapitre.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

Rappelons que le but de l'étude était de détecter la présence de la rhétorique publicitaire (excitation, synesthésie et hyper-réalité), ainsi que les manifestations gestuelles de la sexualisation (séduction sexualisée, codes pornographiques) associées à la présentation des chorégraphies de vidéoclips actuels. Grâce aux liaisons constantes entre les différents aspects de la recherche (revue de littérature, cadre conceptuel, grilles d'observation, entrevues avec les experts, analyse thématique), les objectifs ont été atteints, de même que le but annoncé précédemment. D'abord, l'identification des principales composantes chorégraphiques de vidéoclips devait être réalisée, car l'état des connaissances avait dégagé peu de descriptions – voire de simples mentions – de l'objet de recherche. Pour pallier ce manque, un court historique de la danse médiatisée et une recherche documentaire approfondie au sujet de l'univers du vidéoclip a été réalisé. Puis, l'élaboration d'un cadre conceptuel a mis en lumière l'objectif promotionnel des vidéoclips. Il a permis l'observation, l'analyse, et l'interprétation des interrelations entre les trois contenus considérés par l'étude : chorégraphiques, liés à la rhétorique publicitaire et liés à la sexualisation. La collecte de données s'est basée sur l'observation rigoureuse de neuf vidéoclips actuels (2009-2012) issus de la catégorie « *Best Choreography* » du gala annuel des *MTV Video Music Award*. Cinq grilles d'observation ont été conçues et remplies pour chacun des vidéoclips. Afin de valider l'interprétation de la chercheuse concernant l'observation de la rhétorique publicitaire dans le vidéoclip – point aveugle de la littérature consultée – deux experts ont été rencontrés. Une analyse de données thématique a permis de découvrir les résultats significatifs liés aux principales composantes chorégraphiques (les repères spatiaux et l'excitation), à la rhétorique publicitaire (l'excitation et l'hyper-réalité), ainsi qu'aux chorégraphies et à la sexualisation (le toucher et la mobilité

du bassin). La constante mise en relation des différents aspects de la recherche assure sa rigueur et sa cohérence. Cela a permis d'obtenir des données significatives en plus de découvrir un nouveau concept (l'hyper-réalité).

6.1 La pertinence de l'étude et les pistes de recherches futures

D'abord, une étude dont l'objet de recherche est la danse de vidéoclips actuels affirme la pertinence de ce genre pour l'ensemble de la discipline. La recherche a permis de circonscrire l'hyper-réalité des rechorégraphies, soit un nouveau concept qui a émergé de l'analyse de la chercheuse. Il semble que la danse de vidéoclips véhiculée auprès d'un large public réponde – et soit restreinte par – la logique promotionnelle des productions. L'importance de valoriser les images présentées et de persuader l'auditoire priment, et ce, aux dépens du réalisme (non-vendeur) d'une chorégraphie captée lors du tournage.

L'étude a permis de constater que la danse de vidéoclips véhicule une présentation traditionnelle de la discipline. Créée pour son potentiel commercial, cette dernière doit être reproductible par le plus grand nombre d'admirateurs : il s'agit en quelque sorte d'un produit dérivé offert gratuitement aux acheteurs potentiels. En fait, la rechorégraphie de vidéoclips constitue un des ingrédients utilisés par le vidéoclip pour promouvoir le statut social de sa vedette (« street cred » (Buckland et Stewart, 1993), « celebrity capital » (Blanco Borelli, 2012)).

La concordance du rythme des chansons avec les mouvements a été identifiée comme un vecteur de persuasion, nommée synesthésie. Il s'agit d'une composante esthétique principale de la danse de vidéoclips observée. Au même titre que la sexualisation et la rechorégraphie, la synesthésie contribue à générer l'excitation, soit un concept utilisé par l'étude pour opérationnaliser la rhétorique publicitaire.

Alors que les trois contenus abordés semblent intrinsèquement liés par la rhétorique publicitaire, les rechorégraphies et les manifestations gestuelles liées à la sexualisation ne sont pas synonymes l'une de l'autre. Les résultats de l'étude ont mis en évidence l'existence

d'un terrain partagé par celles-ci, mais surtout l'importante présence de manifestations gestuelles sexualisées indépendantes des chorégraphies dans les vidéoclips de l'échantillonnage. Que la danse présentée par les vidéoclips inclue des mouvements sexualisés (toucher, mobilité du bassin) ou non, elle cohabite intimement, par le biais du corps, avec la séduction sexualisée révélée par les résultats présentés au chapitre 4 (voir p. 109-122).

Aussi, il est important de reconnaître que la danse de vidéoclip – c'est-à-dire le corps dansant – ne porte pas l'entièreté du contenu sexualisé. Tel qu'abordé en 5.1.3 *La mise en valeur par la mise en image* et 5.4.1 *La mise en image : une entremetteuse*, la mise en image met en valeur les individus et génère habilement la sexualisation grâce à plusieurs paramètres. Bien que les outils accessibles aux réalisateurs et aux monteurs se soient développés avec le temps, cette tendance daterait de l'âge classique du cinéma américain dont l'objectif était de fabriquer un corps séducteur :

L'enfermement dans le studio est la condition première d'un remodelage des corps suivant les canons d'une beauté plus standardisée, d'une esthétisation des apparences à laquelle les techniques cinématographiques concourent par tous leurs effets (éclairages, décors, bientôt jeux de couleurs)... (De Baecque, 2006 : 376-377)

En guise d'ouverture à d'autres recherches, nous croyons qu'il serait intéressant d'investir la piste d'une séduction différente de la séduction sexualisée. Nous proposons la « séduction promotionnelle » en référence à la présence d'autres thèmes éprouvés pour capter l'attention du spectateur. Pensons à la violence répertoriée par la littérature scientifique au sujet du contenu des vidéoclips (Sherman et Dominick, 1986 ; Zillmann et Mundorf, 1986 ; Duquet, 1991 ; Baby *et al.*, 1991). Mais la confirmation de la pertinence d'un tel concept (la « séduction promotionnelle ») au regard de productions médiatiques déterminées nécessiterait la tenue d'une étude en soi, axée sur la commercialisation de la séduction.

De plus, tel qu'effleuré en 5.3.1 *La sexualisation par le biais du rythme?* (voir p. 143), nous suggérons d'aborder la pulsation rapide et répétitive des chansons actualisées par une rechorégraphie comme une manifestation rythmique peut-être porteuse de sexualisation. Étant donné leur potentiel de transmission kinesthésique, nous croyons que les

rechorégraphies de vidéoclips portent une sexualisation plus subtile que l'illustration littérale des paroles à caractère sexuel. Encore une fois, la considération de la triple concordance de la chanson (musique et paroles), de la rechorégraphie (image) et du montage (séquence chronologique des images) serait une avenue à explorer pour saisir toute la portée de la synesthésie qui concourrait à persuader le spectateur. En effet, l'ordre et le rythme d'apparition des plans d'un vidéoclip suggèrent un sens, perçu par le spectateur grâce à l'association des images présentées : une interaction empreinte de séduction sexualisée pourrait donc être suggérée par la séquence de succession des plans plutôt que par le contenu de chacune des images. Par exemple : plan 1- un homme torse nu debout, plan 2- une femme en déshabillée assise, plan 3- un lit, plan 4- un gros plan sur la bouche de la femme, plan 5- le visage de l'homme en contre-plongé, plan 6- des femmes en sous-vêtements qui dansent une chorégraphie, plan 7- retour au visage de l'homme. On peut penser qu'une telle séquence influencerait la perception d'une interaction à caractère sexuelle, alors que la vue d'un lit seul (plan 3) ne porte pas nécessairement la mise en scène suggérée. Une étude cinématographique permettrait donc de développer un propos en ce sens.

Finalement, une étude pourrait s'atteler à confirmer ou infirmer le constat d'agressivité sexuelle des chanteuses populaires (Monnot, 2009) en comparaison à la douceur (« softness ») de celles des années précédentes (Billman, 2002) (voir p. 45). Selon Sharon Lamb, les exigences sociales envers les filles se sont certainement transformées : « Autrefois, une fille devait être belle et gentille, maintenant, elle doit être belle et sexy » (en entrevue dans Bissonnette, 2007). On peut penser que la transformation de la philosophie du « *Girl Power* » en une entreprise commerciale basée sur le pouvoir d'achat et l'apparence sexualisée (Lamb en entrevue dans Bissonnette, 2007, voir p. 72) affecte aussi l'apparence et l'attitude des chanteuses populaires. Bien que la présente étude ne souhaitait pas avancer de propos critiques féministes – tel qu'annoncé en 1.7 *Un aperçu des limites de la recherche* (voir p. 30) – les données recueillies pourraient informer, par exemple, l'analyse des stéréotypes sexuels présentés par les vidéoclips populaires actuels.

Selon l'opérationnalisation avancée par la présente étude (voir 4.4 *Les limites de l'étude réalisée* et l'appendice B *Grille A. Manifestations gestuelles liées à la sexualisation*),

l'observation des vidéoclips de l'échantillonnage n'a révélé que peu de résultats significatifs relatifs aux codes pornographiques. Par contre, certaines données sous-tendent bel et bien l'influence de l'univers pornographique sur le contenu des vidéoclips. D'abord l'élaboration du codage « séduction sexualisée voyeuriste⁹² » (SSv), puis les corps exposés (ex. : la lingerie (BAD ROMANCE, LOVE SEX MAGIC)) et les accessoires liés à l'industrie pornographique (ex. : les barres verticales (LOVE SEX MAGIC, DANCE AGAIN), et finalement l'agressivité sexuelle (« sexually aggressive » Billman, 2002 : 19 ; Monnot, 2009) discutée en 5.3.1 *La sexualisation par le biais du rythme?* (p. 143). Documentée par les grilles originales créées par notre étude, une future recherche pourrait s'atteler à différencier le contenu chorégraphique de l'univers pornographique compris dans un cadre plus large que celui de la présente étude.

De plus, l'investigation d'une agressivité sexuelle à même la danse de vidéoclips selon le genre de la vedette (chanteurs versus chanteuses) pourrait éclairer les tendances masculines et féminines tant sur la teneur du contenu chorégraphique que sexualisé. Une nouvelle étude pourrait utiliser les grilles C, D et E destinées à l'observation du contenu chorégraphique. Une nouvelle grille destinée à l'observation d'une gestuelle liée à l'agressivité devrait être élaborée. La grille *A. Manifestations gestuelles liées à la sexualisation* pourrait servir de base. La grille *F.5 Montage* devrait également être ajustée en conséquence du nouveau contenu. L'alliance entre la sexualité et la violence à même la danse de vidéoclips nous paraît un terrain riche, où les limites seraient peut-être tout aussi floues que celles qui nous ont intéressées à réaliser le présent mémoire. Finalement, l'inclusion des composantes d'interprétation des chorégraphies, un paramètre éliminé par notre étude (voir 4.4 *Les limites de l'étude réalisée*, p. 122), enrichirait toutes études futures au sujet des chorégraphies de vidéoclips.

Aussi, l'aspect sociologique de notre problématique sous-tend l'intérêt de réaliser une étude comparative : observer, par exemple, le corpus des vidéoclips d'une même vedette au fil du

⁹² Cette variation a permis de noter les éléments prévus par la grille A sans qu'un contact visuel ou physique ne provienne de l'individu observé. Ainsi, dans le cas où le mouvement mettait en évidence un attribut sexuel mais que l'individu était de dos, portait des lunettes de soleil, fermait les yeux, regardait vers le bas ou tournait la tête, le mouvement ou la posture était répertorié comme SSv. Étant donnée que la caméra substitue le regard du spectateur, ces éléments ont été considérés comme des moments de séduction sexualisée voyeuriste, sous-entendu que l'individu observé se sait filmé.

temps. Cela préciserait l'évolution, le cas échéant, de la teneur de ses propositions « rechorégraphiques ». Une telle étude documenterait aussi, potentiellement, l'évolution du phénomène d'hypersexualisation sociale.

Aussi, le potentiel des rechorégraphies de vidéoclips pour recruter un nouvel auditoire (jeune ou adulte) pour la danse artistique semble se heurter à la confusion des formes de danse mentionnée en introduction par Verrière (2006). Toutefois, l'accessibilité et la popularité des vidéoclips et de leur chorégraphies qui « communiquent au spectateur l'envie de bouger de la même manière » (Le Moal, 2008 : 224, voir p. 44) constituent une opportunité à saisir pour développer l'esprit critique du spectateur, qu'il soit professionnel de la danse ou néophyte, adulte ou jeune.

Depuis 2001, la danse fait partie des quatre arts inclus dans le *Programme de formation de l'école québécoise* au niveau préscolaire et primaire (Québec, 2001). De la même façon, la discipline intègre le 1^{er} cycle du programme secondaire en 2004 (Québec, 2004) et son 2^e cycle en 2007 (Québec, 2007). L'enseignement de la danse comme art à l'école exige le développement de trois compétences : inventer, interpréter, apprécier. Apprécier des œuvres chorégraphiques signifie « être attentif à ses réactions émotives ou esthétiques face à cette œuvre et à son interprétation, et porter sur elle un jugement critique et esthétique, à partir de ses réactions personnelles et de critères déterminés » (Québec, 2001: 230). Dans le cadre de cette étude esthétique, le contenu chorégraphique associé aux vedettes de l'industrie de la musique populaire a été considéré comme une « œuvre ». En ce sens, les jeunes – public cible des vidéoclips selon Kalof (1993), Tiggemann et Slater (2003) et Cummins (2007) – pourraient être stimulés par l'analyse du contenu des chorégraphies de vidéoclips. De cette façon, la distinction entre la danse enseignée à l'école (forme artistique) et la danse proposée par les vidéoclips – une forme commerciale composée d'un vocabulaire issu de la forme sociale – serait clarifiée. Il est possible de croire qu'une telle entreprise ne pourrait qu'être bénéfique dans une optique de développement de public pour la danse artistique.

Tel que mentionné en début de mémoire (voir 1.1 *La chercheuse*), la récurrence des témoignages d'incompréhension et de méconnaissance de notre occupation professionnelle

de la part de gens extérieurs au (petit) milieu de la danse contemporaine à Montréal sont à l'origine de la réalisation de l'étude. L'aspect social, voire ethnographique des arts est d'ailleurs souligné par le *Programme de formation de l'école québécoise* : « Les arts constituent également un phénomène social. Ils *s'inspirent des valeurs culturelles et sociales* véhiculées dans la vie quotidienne *et ils contribuent à leur mutation*. Aussi témoignent-ils de l'histoire et de l'évolution des sociétés et, par extension, de l'humanité » (Québec, 2001 : 190). Est-ce dire que l'enseignement de la forme artistique de la danse à l'école tend à une aspiration sociale progressiste? À nos yeux, le développement de la compétence à apprécier permettrait certainement de transformer les références populaires utilisées pour cerner la teneur de la danse artistique qui ne saurait s'apparenter à la rechorégraphie issue d'un objet promotionnel. À la lumière du concept d'hyper-réalité, la rechorégraphie de vidéoclips semble un genre de danse en soi, strictement virtuel, créé grâce aux avancées technologiques de son époque. Du coup, c'est toute la professionnalisation de la danse qui en bénéficierait auprès d'un plus large public, appelé à réfléchir par lui-même aux contenus chorégraphiques consommés.

ANNEXES

APPENDICE A

LEXIQUE DES ABRÉVIATIONS

X	Nombre de fois
Nb pl	Nombre de plans
0.00 ou 0.00-0.00	Minutage ou minutage approximatif
M	Mouvement
P	Posture
Cf	Chanteuse
Cm	Chanteur
Df ou Df-X	Danseuse ou danseuses ($x = \text{nombre}$)
Dm ou Dm-X	Danseur ou danseurs ($x = \text{nombre}$)
c.-à-d	C'est-à-dire
mvt	Mouvement
CAM	Caméra
SS	Séduction sexualisée
SSv	Séduction sexualisée voyeuriste
REF IS	Référence à l'imagerie sexuelle
#	Commentaire impressionniste ou subjectif de la chercheuse dans le but de préciser l'observation notée précédemment
Choré.	Chorégraphie
tps	Temps

APPENDICE B

GRILLES ORIGINALES

A. MANIFESTATIONS GESTUELLES LIÉES À LA SEXUALISATION

A1. MANIFESTATIONS GESTUELLES LIÉES À LA SEXUALISATION

EXEMPLE : RUN THE WORLD, 2011, BEYONCÉ

A. MANIFESTATIONS GESTUELLES LIÉES À LA SEXUALISATION							
Titre :							
Chanteur-se :							
Origine de la maison de disque :							
A. Contenu relatif à la sexualisation à même les composantes gestuelles: CP : gestuelle associée aux codes pornographiques & SS : gestuelle associée à la séduction (contact visuel ou physique) utilisant les attributs sexuels primaires & REF GS: référence à une gestuelle sexuelle	F. Composantes esthétiques de la mise en image				E. Composante esthétique sonore	Récurrence et repères temporels	
	Description						
	A.1 Mouvement ¹ (M) ou posture ² (P) mettant en évidence la bouche (à l'exception de la prononciation des paroles de la chanson)	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages		E.1 Paroles
A.2 Mouvements (M) ou posture (P) mettant en évidence les seins (f)	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels	
A.3 Mouvements (M) ou posture (P) mettant en évidence les fesses	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels	

¹ Un mouvement peut être répété. Il peut aussi s'agir d'une suite de mouvements (phrasé).

² Immobilité ou position maintenue incluant de petits mouvements gestuels (main, tête, etc.) sans transfert du poids du corps.

A.4 Mouvements (M) ou posture (P) mettant en évidence l'entre jambe	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrance et repères temporels
A.5 Mouvements (M) ou posture (P) mettant en évidence plusieurs attributs sexuels.	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrance et repères temporels
A.6 Auto érotisme	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrance et repères temporels
A.7 Contacts, caresses et attouchements sexuels	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrance et repères temporels

A.8 Masturbation ou manipulation sexuelles (qqn)	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels
A.9 Pénétration (ou insertion) buccale	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels
A.10 Baisers (avec la langue)	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels
A.11 Positions sexuelles	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels
A.12 Contrainte physique imposée à Cf, Cm, Df, Dm (rapport de domination)	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels
A.13 Imagerie sexuelle	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels

A1. MANIFESTATIONS GESTUELLES LIÉES À LA SEXUALISATION EXEMPLE : RUN THE WORLD, 2011, BEYONCÉ Titre : Run the World (Girls) Chanteur-se : Beyoncé Knowles Origine de la maison de disque : américaine (COLUMBIA RECORDS)							
A. Contenu relatif à la sexualisation à même les composantes : - SS : gestuelle associée à la séduction (contact visuel ou physique) mettant en évidence les attributs sexuels primaires; - CP : gestuelle associée aux codes pornographiques; & - REF IS : gestuelle faisant référence à l'imagerie sexuelle	F. Composantes esthétiques de la mise en image				E. Composante esthétique sonore	Récurrence et repères temporels	
	Description						
	A.1 Mouvement ³ (M) ou posture ⁴ (P) mettant en évidence la bouche (à l'exception de la prononciation des paroles de la chanson)	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages		E.1 Paroles
-	-	-	-	-	-	-	
A.2 Mouvements (M) ou posture (P) mettant en évidence les seins (f)	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels	
⁵ 4a) M : Debout, Cf et Df-12 ^{aine} alternent des translations du tronc accentuées de l'élévation d'une épaule et de la hanche opposée. Les bras sont dirigés dans le sens opposé au tronc. Les coudes fléchissent + ou – selon le moment du mouvement et une flexion des poignets marque le temps fort de la musique	4a) plan taille/ frontal, niveau cou à poitrine/CAM épaule+	4a) VII) Cf costume jaune/ Df-12 ^{aine} III) Df-c sans casquette	4a) g) ext. colonnes et autos métalliques	4a) blanc/jaune (sépia) 4 poteaux à 4 projecteurs	4a) Cf et chœur : « Who run this motha? »	4a) 4X en 1pl 2.35-2.36 REF GS rebond	

³ Un mouvement peut être répété. Il peut aussi s'agir d'une suite de mouvements (phrasé).

⁴ Immobilité ou position maintenue incluant de petits mouvements gestuels (main, tête, etc.) sans transfert du poids du corps.

⁵ Les données en gras ont été observé à même la chorégraphie : il s'agit donc d'éléments communs à la sexualisation et à la chorégraphie.

(cassure des poignets). Cf et Df regardent en direction de leurs poignets (diagonales basses) ou devant elles (#suggestion d'un public de figurants masculins).						
A.3 Mouvements (M) ou posture (P) mettant en évidence les fesses	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrance et repères temporels
4) M : D'abord accroupie, ¾ face à la CAM (la robe qu'elle porte cache la position de ses jambes), Cf se relève avec une antéversion du bassin, les coudes tenus de chaque côté de son corps à la hauteur de la poitrine, les avant-bras vers le bas. Elle « tient » une chaîne dans chaque main. Elle regarde la CAM.	4) plan américain / ¾ face, niveau épaule/ CAM épaule d'accompagnement (bas en haut).	4) IV) robe dentelle blanche	4) d) ext. pancarte et hyènes	4) blanc/jaune (sépie) (#ombre style lumière du soleil)	4) Cf et chœur : « Who will buy it for themselves and get more money later »	4) 1X 1.49 SS
9a) M : Cf et Df-12 sont dos à la CAM. Elle font 2 pas en s'éloignant de la CAM, poings sur les hanches, coudes vers l'extérieur du corps, puis placent leurs jambes en seconde parallèle en croisant leurs avant-bras au-dessus de leur tête (la main attrape le bras opposé). Elles se déhanchent ensuite trois fois (droite, gauche, droite).	9a) plan grand ensemble/dos, niveau bas (#effet contre-plongée)/ fixe/plan genou/dos, niveau taille/CAM épaule	9a) VII) Cf costume jaune/ Df-12 ^{aine} III) Df-c sans casquette	9a) g) ext. colonnes et autos métalliques	9a) blanc/jaune (sépie) 4 poteaux à 4 projecteurs	9a) Cf et chœur : « Who run this motha? »	9a) 3X en 2 pl 2.41/2.42 SS (public suggéré et CAM) et REF GS rebonds
A.4 Mouvements (M) ou posture (P) mettant en évidence l'entre-jambe	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrance et repères temporels
5) M en 2pl. 1 ^{er} plan : une figurante est recroquevillée à l'intérieur d'une cage en bois. Elle glisse ses doigts le long de deux	5) plan d'ensemble / ¾ face (cage), niveau bas / fixe / plan d'ensemble/ ¾ face-frontal,	5) II) figurante-1 soutien-gorge noir sans	5) b) extérieur cage en bois	5) blanc/jaune sépie (#ombre style soleil)	5) N/A	5) 1 suite mvt en 2pl 0.26/0.27 SS et CP (cage : stylisation)

<p>barreaux de sa cage (une main vers le haut, une main vers le bas). Elle regarde la CAM. 2° plan : face à la CAM, la même figurante est debout, son tronc émerge de la cage, le reste de son corps (jambes et bassin) sont dans la cage jusqu'à la taille. Genoux pliés, tronc penché vers l'arrière, elle se relève graduellement en poussant son bassin vers l'avant, appuyée sur les barreaux du panneau supérieur de la cage. Elle regarde la CAM.</p>	niveau taille/ fixe	bretelle, châle en fourrure		bas		animalité et S&M)
<p>7) M : Cf et Df-8 sont debout en seconde position parallèle, face à la CAM. Elles pivotent légèrement vers le côté jardin (4° position vers la diagonale) plient les jambes, tendent les bras devant elles, puis les ramènent vers leur tronc (poings fermés, une main de chaque côté des hanches) en pliant les coudes. Ce faisant, elles poussent leur bassin dans la direction où elles font face. Les mains rejoignent les hanches lorsque le bassin est poussé au maximum vers l'avant. Cf regarde dans la direction où elle fait face alors que Df-8 regardent devant elles (#suggestion d'un public de figurants masculins).</p>	<p>7) plan d'ensemble/ frontal, niveau bas (#effet contre-plongée)/ fixe</p>	<p>7) VII) Cf costume jaune/ Df-12^{aine} III)Df-c</p> <p>sans casquette</p>	<p>7) g) ext. colonnes et autos métalliques</p>	<p>7) blanc/jaune (sépie) 4 poteaux à 4 projecteurs</p>	<p>7) Cf et chœur : « l'm reppin' for the girls who takin' over the world »</p>	<p>7) 1X 2.55</p> <p>SS (Df regard CAM + public suggéré) et REF GS</p>

APPENDICE C

GRILLES ORIGINALES

B. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES TECHNIQUES

B1. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES TECHNIQUES

EXEMPLE : TURN UP THE MUSIC, 2012, CHRIS BROWN

B. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES TECHNIQUES			
Titre :			
Chanteur-se :			
Origine de la maison de disque :			
Extrait chorégraphique :			
B. Contenu chorégraphique : composantes chorégraphiques techniques	F. Composantes esthétiques de la mise en image		Récurrence et repères temporels
Description			
<i>B.1 Alignement</i> (tête, cage thoracique, bassin, pieds)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	
<i>B.2 Mobilisation, stabilisation ou immobilisation des bras</i> (articulations : mains, poignets, coudes, épaules)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
<i>B.3 Mobilisation, stabilisation ou immobilisation du bassin</i> (articulations : hanches et colonne vertébrale)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
<i>B.4 Mobilisation, stabilisation ou immobilisation des jambes</i> (articulations : hanches, genoux, chevilles)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
<i>B.5 Mobilisation, stabilisation ou immobilisation des pieds</i> (articulations : chevilles et métatarses)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
<i>B.6 Transferts du poids</i> (en contrôle ou en abandon / initiés par quelle partie du corps / quels sont les appuis du corps et avec quoi sont-ils en contact)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels

B1. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES TECHNIQUES			
EXEMPLE : TURN UP THE MUSIC, 2012, CHRIS BROWN			
Titre : Turn Up the Music (2012)			
Chanteur-se : Chris Brown			
Origine de la maison de disque : américaine (RCA RECORDS: UNE DIVISION DE SONY MUSIC ENTERTAINMENT)			
Extrait chorégraphique : 1.00-1.16 (1 ^{re} choré.)/ 1.30-1.45 (2 ^e choré.)/2.44-2.59 (3 ^e choré.)/3.00-3.28 (4 ^e choré)			
B. Contenu chorégraphique : composantes chorégraphiques techniques	F. Composantes esthétiques de la mise en image		Récurrence et repères temporels
	Description		
B.1 Alignement (tête, cage thoracique, bassin, pieds)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	
-	-	-	-
B.2 Mobilisation, stabilisation ou immobilisation des bras (articulations : mains, poignets, coudes, épaules)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
5) Cm et Dm-11 font une extension rapide des poignet dans une position angulaire fixe : indication d'une contraction puis d'un relâchement des muscles des bras. (#popping)	5) I) complet veston & Dm-11 avec masques	5) c) pièce blanche & lasers	5) 4pl 2.44/2.44/2.45/2.48
6) Cm mobilise chacune des articulations de ses bras pour exécuter une suite de mouvements séquentielle.	6) II) complet veston sans chemise	6) d) sol béton & lattes	6) 2pl 3.15/3.20
B.3 Mobilisation, stabilisation ou immobilisation du bassin (articulations : hanches et colonne vertébrale)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
7) M : Cm et Dm-11 font des rotations du bassin, bras au-dessus de la tête, poings fermés. Cm alterne entre ouverture et fermeture des jambes avec des transferts de poids (jambes environ la largeur des hanches). De leur côté, Dm-11 prennent une 4 ^e position large, bassin vers l'avant, et alternent +/- une fois entre ouverture et fermeture des jambes (Dm-11 pas synchronisés, mouvements différents). Ils descendent graduellement les bras, coudes fléchis, puis prennent une position debout, pieds collés, face à la CAM.	7) II) complet veston sans chemise	7) d) sol béton & lattes	7) 1X en 2pl 3.11/3.12
8) De profil, en 4e position parallèle, Cm et Dm-11 ondulent leur colonne vertébrale de haut en bas en mouvement séquentiel : le	8) I) complet veston & Dm-11 avec masques	8) c) pièce blanche & lasers	8) 1X 2.46 *Dm-1 a une plus grande amplitude

bassin de Cm est peu mobilisé lors de la bascule vers l'avant et le mouvement séquentiel est interrompu à différents niveaux selon chaque Dm. (#pas synchronisé et mvt différent selon le Dm : composante interprétation)			que les autres pour la rétroversion du bassin : non-conservé pour la grille A (cas isolé, visibilité réduite (rapidité, plan éloigné).
9) Cm et Dm basculent le bassin en rétroversion lors d'un mvt séquentiel initié par le développé d'une jambe : au moment de l'extension complète de la jambe de travail vers l'avant (avec accent), le bassin est basculé en rétroversion et initie une ondulation de la colonne vers le haut, jusqu'à l'épaule droite de Cm.	9) I) complet veston avec chapeau (Cm et Dm-6)	9) b) fumée & divans blancs	9) 1X 1.34
10) Cm et Dm alternent entre rétroversion et antéversion du bassin pendant ce mvt: Un transfert de poids d'un pied à l'autre (les jambes sont soulevées une après l'autre, genou fléchi) se fait en même temps que l'alternance des jambes entre ouverture et parallèle. En même temps, la cage thoracique fait une rotation dans le plan horizontal L lorsque la cage est avancée les épaules sont reculées et les jambes en ouverture. Lorsque la cage est reculée, les épaules sont avancées et les jambes en parallèle. Cm a les mains dans les poches de pantalons (côtés) et Dm-6 ont les mains devant les hanches (voir N.14).	10) I) complet veston avec chapeau (Cm et Dm-6)	10) b) fumée & divans blancs	10) 1X 1.42 *mvt sexualisé du à Dm-2 mains devant les hanches voir N.14
<i>B.4 Mobilisation, stabilisation ou immobilisation des jambes</i> (articulations : hanches, genoux, chevilles)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrance et repères temporels
11) Cm et Dm s'accroupissent, jambes parallèles, tronc incliné vers l'arrière côté cour. En appui sur les deux pieds (largeur des hanches) et sur une main à la fois (placée derrière eux l'une après l'autre), ils tracent simultanément deux demi-cercles complémentaires dans l'espace : un vers l'arrière avec le tronc et un vers l'avant avec leurs genoux.	11) I) complet veston & Dm-11 avec masques	11) c) pièce blanche & lasers	11) 1X 2.50
12) Cm et Dm-11 passent de debout ou accroupis en appui sur 2 jambes à accroupis penchés vers l'arrière, en appui sur les deux	12) I) complet veston / idem	12) d) sol béton & lattes / idem	12) 2X plans hors chronologie 3.59/4.01

mains et un pied. L'autre jambe est levée perpendiculairement au sol (flexion de la hanche et extension du genou).			
13) Cm et Dm-11 oscillent entre rotation externe et parallèle ou rotation externe et rotation interne des jambes (chacun différemment). Ces mvt sont rapides et non synchronisés entre eux. L'alignement des articulations hanches/genoux/ chevilles est imprécis et mobile. (#manque de stabilisation). Chez Cm, l'alignement des articulations hanches/genoux/ chevilles est imprécis et mobile (les genoux de Cm oscillent entre l'intérieur et l'extérieur) lors d'atterrissages de sauts.	13) II) complet veston sans chemise / I) complet veston	13) d) sol béton & lattes / a) mur de brique, écran & porte de métal	13) 7pl 4pl 3.02-3.05/3.06-3.09/3.12-3.16/3.17-3.22 3pl 1.01/1.04/1.14

APPENDICE D

GRILLES ORIGINALES

C. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES STYLISTIQUES

C1. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES STYLISTIQUES

EXEMPLE : TIGHTROPE, 2010, JANELLE MONAE

C. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES STYLISTIQUES			
Titre :			
Chanteur-se :			
Origine de la maison de disque :			
Extrait chorégraphique :			
<i>C. Contenu chorégraphique : composantes chorégraphiques stylistiques</i>	F. Composantes esthétiques de la mise en image		Récurrence et repères temporels
Description			
<i>C.1 Le visage</i> (ouvertures des paupières et des lèvres, intensité de la tension musculaire faciale sollicitée)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
DONNÉES EXCLUES			
<i>C.2 La tête par rapport au corps</i> (Stabilisation de l'articulation tête/cou ou mobilisation en isolation, initiation, autre)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
<i>C.3 Les mains</i> (formes, positions par rapport au corps et actions)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
<i>C.4 Les bras</i> (positions et actions)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
<i>C.5 Les jambes</i> (positions et actions)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
<i>C.6 Les pieds</i> (positions et actions)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels

<i>C.7 Trajet des mouvements dans la kinésphère (central, transverse, périphérique)</i>	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Réurrence et repères temporels
DONNÉES TRAITÉES COMME COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES ESTHÉTIQUES			
<i>C.8 Mouvement gestuel ou postural</i>	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Réurrence et repères temporels
DONNÉES TRAITÉES COMME COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES ESTHÉTIQUES			
<i>C.9 Les efforts (Laban)</i>	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Réurrence et repères temporels
DONNÉES EXCLUES			
<i>C.10 Les phrasés (Laban)</i>	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Réurrence et repères temporels
DONNÉES DIFFICILEMENT OBSERVABLES, voir 5.1 L'hyper-réalité			

C1. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES STYLISTIQUES			
EXEMPLE : TIGHTROPE, 2009, JANELLE MONAE			
Titre : Tightrope (2010)			
Chanteur-se : Janelle Monáe featuring Big Boi			
Origine de la maison de disque : américaine (THE WONDALAND ARTS SOCIETY, BAD BOYS & ATLANTIC RECORD)			
Extrait chorégraphique : 1.07-1.15 (corridor)/1.36-1.48 (corridor2)/ 3.18-3.33 (pièce)			
C. Contenu chorégraphique : composantes chorégraphiques stylistiques	F. Composantes esthétiques de la mise en image		Récurrence et repères temporels
Description			
C.1 Le visage (ouvertures des paupières et des lèvres, intensité de la tension musculaire faciale sollicitée)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	
6) Df et Dm-1 sourient avec amplitude, Dm-1 fait un petit o avec ses lèvres, Df et Dm-1 poussent les lèvres et avancent la mâchoire. #composante interprétation.	6) I) tuxedo noir et chemise blanche / idem	6) a) corridor / b) pièce (mur vert pâle)	6) 11X Df sourit 1.11/1.40/1.38 Df pousse les lèvres 3.20/3.26 Dm-1 sourit 3.23-3.27 Dm-1 petit o 1.11/1.17/1.36/1.45 Df & Dm-1 poussent les lèvres 3.23
C.2 La tête par rapport au corps (Stabilisation de l'articulation tête/cou ou mobilisation en isolation, initiation, autre)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
-	-	-	-
C.3 Les mains (formes, positions par rapport au corps et actions)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
7) Cf et Df claquent des doigts. Lorsqu'ils ne claquent pas des doigts, les positions des mains et la tension musculaire varient selon chacun. #composante interprétation	7) I) tuxedo noir et chemise blanche / idem	7) a) corridor / b) pièce (mur vert pâle)	7) 8X Cf 3.25/3.26/3.27/3.28/1.48 Df 1.10/1.11/1.12
C.4 Les bras (positions et actions)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrence et repères temporels
3) Cf, Dm-3 & Df-1 tiennent leur bras en positions angulaires : coudes vers l'extérieur, fléchis, mains au-dessus de la tête. Les bras réagissent aux mouvements du corps : il ne s'agit pas d'immobilisation, mais peut-être de stabilisation pendant que les jambes sont mobilisés.	3) I) tuxedo noir et chemise blanche / idem	3) a) corridor / b) pièce (mur vert pâle)	3) 9X 2pl 1 ^{re} choré. : 1.07-1.15 3pl 2 ^e choré. : 1.36-1.48 4pl 3 ^e choré. : 3.18-3.33

C.5 Les jambes (positions et actions)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrance et repères temporels
8) Cf, Dm-3 & Df-1 alternent entre rotation externe et interne des jambes, genoux pliés (voir N.4 et N.5) : les deux jambes sont impliquées mais leur coordination est imprécise et variable selon chacun mais aussi selon les ajustements nécessaires à la réalisation du mouvement (#en lien avec les transferts du poids).	8) I) tuxedo noir et chemise blanche / idem	8) a) corridor / b) pièce (mur vert pâle)	8) 14X 8)5X 2X 1 ^{re} choré. : 1.07-1.15 3X 2 ^e choré. : 1.36-1.48 0 3 ^e choré. : 3.18-3.33 9) 5X 2X 1 ^{re} choré. : 1.07-1.15 1X Cf 2 ^e choré. : 1.36-1.48 1X 3 ^e choré. : 3.18-3.33 + 4X en individuel pendant la choré. 3 ^e choré. Cf 3.22/3.26/3.27 3 ^e choré 3.31-3.33
C.6 Les pieds (positions et actions)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrance et repères temporels
-	-	-	-
C.7 Trajet des mouvements dans la kinésphère (central, transverse, périphérique)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrance et repères temporels
9) Tendance aux trajets transverses	9) I) tuxedo noir et chemise blanche / idem	9) a) corridor / b) pièce (mur vert pâle)	9) En tout temps 1.07-1.15/1.36-1.48/3.18-3.33
C.8 Mouvement gestuel ou postural	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrance et repères temporels
10) Mouvements gestuels	10) I) tuxedo noir et chemise blanche / idem	10) a) corridor / b) pièce (mur vert pâle)	10) En tout temps 1.07-1.15/1.36-1.48/3.18-3.33
C.9 Les efforts (Laban)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrance et repères temporels
DONNÉES EXCLUES	-	-	-
C.10 Les phrasés (Laban)	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	Récurrance et repères temporels
22) Staccato : le premier phrasé est synchronisé entre les danseurs, les autres sont désynchronisés.	22) I) tuxedo noir et chemise blanche / Idem	22) a) corridor / a) corridor /	22) 5X 1X pendant la 1 ^{re} , 1X pendant la 2 ^e et 3X (visible) pendant la 3 ^e chorégraphie

	/ Idem	b) pièce (mur vert pâle)	1.07-1.15 1.36-1.48 3.18-3.33
23) Rebonds	23) I) tuxedo noir et chemise blanche	23) a) corridor	23) 8X (1 ^{re} choré.) 1.07-1.15
24) Impulsif : mouvement séquentiel des bras	24) I) tuxedo noir et chemise blanche	24) a) corridor	24) 6X (2 ^e choré.) 1.36-1.48

APPENDICE E

GRILLES ORIGINALES

D. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES ESTHÉTIQUES & COMPOSANTE ESTHÉTIQUE SONORE E.2 SYNESTHÉSIE

D1. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES ESTHÉTIQUES & COMPOSANTE ESTHÉTIQUE SONORE E.2 SYNESTHÉSIE EXEMPLE : BAD ROMANCE, LADY GAGA, 2010

D. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES ESTHÉTIQUES						
Titre : Chanteur-se : Origine de la maison de disque : Extrait chorégraphique :						
D. Contenu chorégraphique : composantes chorégraphiques esthétiques		F. Composantes esthétiques de la mise en image				Récurrence et repères temporels
		F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	
D.1 L'orientation du corps par rapport à la caméra	Face					
	¾ face					
	Dos					
	Profil					
	Variable					
D.2 La direction du regard par rapport à la caméra						
D.3 Les niveaux investis (sol, bas, position debout, saut)						
D.4 Les déplacements par rapport à la caméra.						
D.5 La distance (proximité) entre les danseurs et entre les danseurs et le chanteur ou la chanteuse et les formations spatiales						
Contenu relatif à la rhétorique publicitaire : E.2 Composante esthétique sonore en lien avec la chorégraphie : la synesthésie (Goodwin, 1992)		F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	Récurrence et repères temporels

E.2.1 Les mouvements sont synchronisés avec la pulsation (temps fort)						
E.2.2 Les mouvements sont synchronisés avec le temps fort et le contre-temps						
E.2.3 Les mouvements sont synchronisés avec la rythmique d'un instrument						
E.2.4 Les mouvements sont synchronisés avec la rythmique de la voix						
E.2.5 Les mouvements illustrent les paroles (mimétique ou stylisation)						

D1. COMPOSANTES CHORÉGRAPHIQUES ESTHÉTIQUES						
EXEMPLE : BAD ROMANCE, LADY GAGA, 2010						
Titre : Bad Romance (2010)						
Chanteur-se : Lady Gaga						
Origine de la maison de disque : américaine (INTERSCOPE RECORDS)						
Extrait chorégraphique : 0.44-1.48 (costume blanc)/ 2.10-3.27 (corsage et chapeau diamant)/3.59-4.57 (costume rouge)						
D. Contenu chorégraphique : composantes chorégraphiques esthétiques		F. Composantes esthétiques de la mise en image				Récurrence et repères temporels
Description						
D.1 Le corps dans l'Espace		F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	
D.1.1 L'orientation du corps par rapport à la caméra	32) Face	32) Toutes choré. : 6 CAM épaule/24 fixe 2 moyen 7 pl ensemble 10 gr ensemble 4 taille 1 poitrine 2 panoramique 2 entre-jambe 1 gros plan bottes 1 pl américain	32) I) costume une pièce moulant latex blanc avec cagoule / II) corsage et chapeau en diamant / III) ensemble rouge	32) a) pièce blanche	32) iv) pénombre à général blanc bleu/vert / v) fort général blanc / vi) pénombre à général blanc bleu/vert	32) 30X 0.44-0.46/0.58/1.09/1.14-1.15/1.26/1.26-1.27/1.27-1.28/1.28-1.29/1.29/1.29/1.30-1.31/1.31/1.32-1.33/ 2.10/2.12-2.13/2.21/2.22/2.23-2.24/2.47-2.48/2.48-2.49/2.50/2.51-2.52/3.25-3.27/3.59-4.00/4.16-4.17/4.24/4.27/4.34-4.36/4.36-4.37/4.56-4.57
	33) ¾ face	33) Toutes choré : 5 CAM épaule/2 CAM accomp./1 CAM montée/ 1 CAM écho/ 8 fixe 5 enemble 1 gr. ensemble 6 entre-jambe 1 taille	33) I) costume une pièce moulant latex blanc avec cagoule / II) corsage et chapeau en diamant / III) ensemble rouge	33) a) pièce blanche	33) iv) pénombre à général blanc bleu/vert / v) fort général blanc / vi) pénombre à général blanc bleu/vert	33) 17X 0.49-0.51/0.55-0.57/0.59-1.00/1.20-1.22/1.43/2.20/2.24-2.25/2.29/2.33-2.34/2.37-2.38/2.38-2.39/2.52-2.54/3.23/4.23/4.24-4.25/4.33-4.34/4.37

		1 4 pattes 1 rapproché 1 épaule 1 américain				
	34) Profil	34) plan grand ensemble/profil, projecteurs/fixe	34) III) ensemble rouge	34) a) pièce blanche	34) vi) pénombre	34) 1X 4.03-4.04
	35) Variable	35) Toutes choré. : 1 CAM recule/1 CAM accomp/5 CAM épaule/15 fixe 2 pano 7 gr. ensemble 1 ensemble 1 moyen 2 entre-jambe 4 taille 1 poitrine 2 4 pattes 2 assis	35) I) costume une pièce moulant latex blanc avec cagoule / II) corsage et chapeau en diamant / III) ensemble rouge	35) a) pièce blanche	35) iv) pénombre à général blanc bleu/vert / v) fort général blanc / vi) pénombre à général blanc bleu/vert	35) 22X 1.10- 1.11/1.48/2.15/2 .16-2.17/2.17- 2.18/2.25/2.32/2 .35- 2.36/2.37/2.41/2 .55-2.56/2.56- 2.58/2.58- 2.59/3.11- 3.15/3.18- 3.19/4.01/4.02- 4.03/4.04/4.05/4 .47-4.49/4.53- 4.56/4.56-4.57
D.1.2 La direction du regard par rapport à la caméra #1 ^{re} choré. costume I : le visage de Cf et Df est recouvert : 18pl (22pl -4pl où la bouche de Cf vers la CAM sont répertoriés au N. 39) non répertoriés; #2 ^e choré. costume II , les yeux de Cf sont partiellement recouverts : 2.22 et 2.30-2.31 non répertoriés mais semblent être	36) Cf et Df regardent devant elles. (#public masculin suggéré)	36) Voir Détail F.1 à F.4 si nécessaire	36) II) corsage et chapeau en diamant / III) ensemble rouge	36) a) pièce blanche	36) v) fort général blanc / vi) pénombre à général blanc bleu/vert	36) 22X 2.12-2.13/2.16- 2.17/2.17- 2.18/2.21/2.23- 2.24/2.25/2.29/2 .35- 2.36/2.37/2.38- 2.39 (Cf sur fig)/2.41 (Cf sur fig)/2.47- 2.48/2.48- 2.49/2.50/2.51- 2.52/2.52- 2.54/2.54- 2.55/2.56- 2.58/3.07/3.18- 3.19/3.23/3.25- 3.27
	37) Seul le visage de Cf est visible (-) ou seul ses yeux sont visibles	37) Voir Détail F.1 à F.4 si nécessaire	37) II) corsage et chapeau en diamant / III) ensemble rouge	37) a) pièce blanche	37) v) fort général blanc / vi) pénombre à général blanc bleu/vert	37) 14X 2.20-2.24- 2.25-2.32-2.3 3-2.34-2.55- 2.56-2.58- 2.59-4.01-4.0 2-4.03/4.03- 4.04/4.16-

des regards à la CAM; # 3° choré : 1 ^{re} moitié sombre et Df portent des lous : impossible de distinguer leur regard. #pose finale : visages des Df dans différentes directions, visage de Cf profil côté cour 4.56-4.57	(yeux de Df cachés par les lous) et elle regarde devant elle. (#public masculin suggéré)					4.17/4.23-4.24 -4.25/4.33- 4.34/4.34-4.36
	38) Cf regarde la CAM.	38) Voir Détail F.1 à F.4 si nécessaire	38) III) ensemble rouge	38) a) pièce blanche	38) vi) pénombre à général blanc bleu/vert	38) 4X 4.24/4.28- 4.30/4.47-4.49 /4.53-4.56
	39) Le visage de Cf est face à la CAM mais seule sa bouche est visible.	39) Voir Détail F.1 à F.4 si nécessaire	39) I) costume une pièce moulant latex blanc avec cagoule	39) a) pièce blanche	39) iv) pénombre à général blanc bleu/vert	3) 4X bouche 1.26- 1.27/1.29/1.29/1 .31
	40) Le regard de Cf et Df se déplace suivant le mouvement.	40) Voir Détail F.1 à F.4 si nécessaire	40) II) corsage et chapeau en diamant / III) ensemble rouge	40) a) pièce blanche	40) v) fort général blanc / vi) pénombre à général blanc bleu/vert	40) 7X 3.11-3.15 (impro)/4.22- 4.23/4.36- 4.37/4.37/4.38-/ 4.42- 4.43-4.50-4.52
D.1.3 Les niveaux investis (sol, bas, position debout, saut)	41) Debout	41) Voir Détail F.1 à F.4 si nécessaire	41) I) costume une pièce moulant latex blanc avec cagoule / II) corsage et chapeau en diamant / III) ensemble rouge	41) a) pièce blanche	41) iv) pénombre à général blanc bleu/vert / v) fort général blanc / vi) pénombre à général blanc bleu/vert	41) 72pl 1 ^{re} choré = 22pl 2° choré - 1pl = 33pl 3° choré - 6 pl (voir N.43) = 17pl

APPENDICE F

GRILLES ORIGINALES

F5. MONTAGE : OBSERVATION DU CONTENU RELATIF À LA RHÉTORIQUE
PUBLICITAIRE AU REGARD DE A et D

F5.1 MONTAGE : OBSERVATION DU CONTENU RELATIF À LA RHÉTORIQUE
PUBLICITAIRE AU REGARD DE A et D
EXEMPLE : GOODBYE, 2009, KRISTINIA DEBARGES

F5.1 MONTAGE : OBSERVATION DU CONTENU RELATIF À LA RHÉTORIQUE PUBLICITAIRE							
AU REGARD DE A et D							
EXEMPLE : GOODBYE, 2009, KRISTINIA DEBARGE							
Titre : Goodbye (2009)							
Chanteur-se : Kristinia DeBarge							
Origine de la maison de disque : jamaïcaine (ISLAND RECORDS (SODAPO)) et américaine (UNIVERSAL MUSIC GROUP)							
Contenu lié à la sexualisation & Contenu chorégraphique	F. Composantes esthétiques de la mise en image					E. Composante esthétique sonore	Récurrence et repères temporels
Description							
A. Manifestations gestuelles liées à la sexualisation : - SS - CP - REF IS	Contenu relatif à la rhétorique publicitaire à même F.5 Montage valorisation : points d'emphase, « timing », répétition, rembobinage, ralenti, autre. persuasion : montage soutenu « fast paced », accélération d'apparition des plans, accélération des mouvements dans les plans, autre	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	
	43) <u>Accélération des mouvements dans les plans</u> La CAM fait des mouvements rapides d'aller-retour de gauche à droite (⇔): - plan tête, frontal de Cf. lorsqu'elle prononce les paroles de la chanson / 19) M : Cf manipule son	43) 5X plan tête, frontal, bouche/CAM épaule ◊ / 19) plan tête/frontal, nez/CAM épaule ◊ / plan d'ensemble/frONTAL, ventre/CAM épaule ◊ / 17) plan épaule/frontal, bouche/CAM épaule ◊ / 19) M : Cf manipule son	43) III) noir& collier de perles blanches / idem / idem / idem / idem / 19) III) noir& collier de perles blanches / idem	43) fond beige / b) pièce sombre / fond beige / idem / idem / 19) fond beige / b) pièce sombre / 17) idem / idem	43) iv) lampe de poche/projecteur de poursuite / idem / idem / idem / idem / 19) iv) lampe de poche/projecteur de poursuite	43) Chœur : « Goodbye » / N/A / Cf: « Hey hey hey » / Cf: « Hey hey hey » / Chœur : « h-hey » / 19) Chœur : « Got me with my girls and	43) 10X 5X plan tête de Cf : 2.58-2.59/3.07 /3.10-3.11 (ralenti du mvt d'aller-retour) /3.12-3.13/3.17/2.49-2.50/3.11/2.52/2.56/3.08 REF GS (phrasé aller-retour répétitif)

	<p>collier : elle le prend, le fait glisser entre ses doigts ou autre actions indiscernables étant donné la rapidité des plans.</p> <p>/</p> <p>17) M : Cf se caresse les cheveux et ferme les yeux</p> <p>/</p> <p>4) M : Cf sourit</p>	<p>plan épaule/frontal, bouche/CAM épaule <</p> <p>/</p> <p>4) plan tête/3/4 face, nez/CAM épaule <</p>	<p>/</p> <p>17) idem</p> <p>/</p> <p>idem</p> <p>/</p> <p>4) cheveux détachés</p>	<p>/</p> <p>idem</p>	<p>/</p> <p>idem</p> <p>/</p> <p>17) idem</p> <p>/</p> <p>idem</p> <p>/</p> <p>idem</p>	<p>we're singin' it</p> <p>/</p> <p>N/A</p> <p>/</p> <p>17) Cf et chœur : « Sing! »</p> <p>/</p> <p>Chœur : « Hey hey hey »</p> <p>/</p> <p>4) Chœur : « Na na na na, na na na na »</p>	
D. Composantes chorégraphiques esthétiques	<p>Contenu relatif à la rhétorique publicitaire à même F.5 Montage valorisation (points d'emphasis, timing, répétition, rembobinage, ralenti, autre)</p> <p>persuasion (montage soutenu « fast paced », accélération d'apparition des plans, accélération des mouvements dans les plans, autre)</p>	F.1 Plans, angles et mouvements de caméra	F.2 Costumes	F.3 Décors et accessoires	F.4 Éclairages	E.1 Paroles	Récurrence et repères temporels
	<p><u>44) Montage soutenu « fast paced »</u></p> <p>Toute la chorégraphie est présentée en montage soutenu (i.e. mvts entrecoupés ou présentés en plusieurs</p>	<p>44) –33 plans sur 47 en contre-plongée (voir Détail F1 à F4)</p> <p>- 47pl sur 47 en CAM épaule</p> <p>- plan rapproché à plan d'ensemble</p>	<p>4) I) short en jeans</p>	<p>44) a) route, sable, palmier</p>	<p>44) iii) fort blanc/jaune (sépia)</p>	<p>44) 1^{re} moitié de la chanson jusqu'à « But either way baby, I'm gone »</p> <p>Voir paroles en annexe</p>	<p>44) En tout temps 47pl de 0.03 à 1.55</p> <p>Voir Détail F.1 à F.4 : Séries de 2pl à séries de 5pl surlignées en turquoise et bleu</p>

	plans) : - 8 séries de 2pl - 3 séries de 3pl - 1 séries de 4pl - 1 séries de 5pl - 7 pl montrant un mvt chorégraphique répétitif						sarcelle, mvt chorégraphi ques répétitifs surlignés en rouge.
--	--	--	--	--	--	--	---

APPENDICE G

G. DÉTAILS DE F.1, F.2, F.3, F.4

G1. DÉTAILS DE F.1, F.2, F.3, F.4

EXEMPLE : LOVE SEX MAGIC, 2009, CIARA FEATURING JUSTIN TIMBERLAKE

G. DÉTAILS DE F.1, F.2, F.3, F.4	
F - Composantes esthétiques de la mise en image du vidéoclip	Description
<i>F.1 Plans, angles et mouvements de caméra de l'extrait chorégraphique</i> X plans de chorégraphie au total	i) 0.00-0.00 1 ^{re} chorégraphie
	ii) 0.00-0.00 2 ^e chorégraphie
	iii) 0.00-0.00 3 ^e chorégraphie
<i>F.2 Costumes en lien avec les composantes gestuelles sexualisées et/ou chorégraphiques</i>	I)
	II)
	III)
<i>F.3 Décors et accessoires en lien avec les composantes gestuelles sexualisées et/ou chorégraphiques</i>	a)
	b)
	c)
<i>F.4 Éclairages de l'extrait chorégraphique</i>	iv)
	v)
	vi)

G1. DÉTAILS DE F.1, F.2, F.3, F.4 EXEMPLE : LOVE SEX MAGIC, 2009, CIARA FEATURING JUSTIN TIMBERLAKE	
F - Composantes esthétiques de la mise en image du vidéoclip	Descriptions : LOVE SEX MAGIC (2009)
F.1 Plans, angles et mouvements de caméra de l'extrait chorégraphique 21 plans de chorégraphie au total	i) 1.48-2.06 : 1 ^{ère} chorégraphie 9pl + 3pl (gr. batt. 2.40/2.45/2.50) 12pl
	1.48 plan taille /variable, niveau yeux/ CAM épaule
	1.52 plan américain /frontal, bas niveau/ fixe
	1.53 plan américain / ¾ face, bas niveau /CAM épaule
	1.54 plan américain /frontal, bas niveau/ fixe
	1.55 plan américain /frontal, bas niveau/ fixe
	1.56 plan américain /frontal, bas niveau/ fixe
	2.02 plan américain /frontal, bas niveau/ fixe (gr. batt)
	2.03 plan rapproché/frontal, bas niveau/ zoom (ou travelling) avant (gr. batt.)
	2.05-2.06 plan moyen/frontal, bas niveau/ fixe
	2.40 plan moyen/frontal, bas niveau/ fixe (gr.batt.)
	2.45 plan moyen (l'arrière d'une tête (visage dirigé vers Df et Cf) est visible au bas du plan)/ frontal, bas niveau/travelling gauche. (gr. batt.)
	2.50 plan rapproché/ ¾ face, bas niveau /CAM épaule (gr. batt.)
	ii) 2.35 – 3.33 : 2 ^{ème} chorégraphie 9pl
	2.35-2.38 plan d'ensemble/frontal, bas niveau/ lent zoom in (ou travelling CAM épaule?)
	2.41 plan d'ensemble/frontal, bas niveau/ lent zoom in (ou travelling CAM épaule?)
	2.51 plan entre-jambe /frontal, bas niveau / CAM épaule
	2.54-2.58 plan genou à plan entre-jambe/ frontal, contre-plongée / CAM épaule avancée
	3.04 plan rapproché / frontal, contre-plongée/ CAM épaule
	3.05 plan buste/ frontal, contre-plongée / CAM épaule
	3.22-3.23 plan moyen/ frontal, bas niveau/ CAM épaule reculée
	3.31 plan entre-jambe/ frontal, contre-plongée / CAM épaule reculée d'accompagnement
	3.33 plan entre-jambe/frontal, contre-plongée / CAM épaule reculée d'accompagnement
F.2 Costumes du vidéoclip en lien avec les composantes gestuelles sexualisées ou chorégraphiques	I) costume clouté
	Cf porte une large chaîne avec 2 plaquettes de métal (#style soldat) autour du cou. Son soutien-gorge noir relié à une culotte noire par une bande au centre avant du tronc est clouté de cercles de métal sur toute sa surface (bretelles comprises). Cf porte des bottes aux genoux à talons aiguille en cuir noir et des collants noirs. Elle a les cheveux attachés en queue de cheval haut sur le crâne, la pointe des cheveux est blonde alors que le reste est noir /brun foncé. Cf porte des gants dont le contour de l'ouverture sur le dessus de la main est cloutée de bout de métal.
	II) Cm veston
	Seul costume de Cm : il porte un veston noir par-dessus une veste noire, par-dessus un chandail blanc mi-cuisse. Il porte une chaînette avec un petit cercle

	<p>métallique (plein) comme pendentif et une autre chaîne métallique. Cm porte une montre parfois visible et des souliers noirs fermés. Il porte les cheveux courts, une barbe et une moustache trimées. Cm porte des gants de cuir noir qui dénudent ses doigts et le dessus de ses mains.</p>
	<p>IV) Léotard pâle (blanc) 1^{re} chorégraphie</p> <p>Cf porte un léotard pâle (blanc) avec des bretelles spaghetti et un large décolleté. Elle présente de plus gros seins dans ce costume que par rapport à ses autres tenues dans le vidéoclip (soutien-gorge « push up »). Elle a les cheveux raides, détachés, jusqu'aux clavicules, avec un toupet fourni jusqu'aux sourcils. La pointe de ses cheveux est blonde alors que le reste est noir /brun foncé. Elle porte un large bracelet métallique au poignet droit et des souliers à talons hauts aiguilles en cuir verni blanc avec plateforme à l'avant du pied. Pour la 1^{ère} chorégraphie, elle est nu-pieds.</p> <p>Df-4 équivalent Df-4 portent un léotard pâle (blanc) attaché derrière le cou. Le dos de leurs costumes est ouvert jusqu'à la taille. Elles sont nu-pieds. Leurs cheveux sont noirs (ou brun foncés) raides, jusqu'aux clavicules, avec un toupet fourni jusqu'aux sourcils. Elles les portent détachés.</p>
	<p>V) léotard noir une manche</p> <p>Cf porte un costume ajusté noir, décolleté (rond) avec une bretelle spaghetti et une manche longue. La culotte elle est échancrée (elle laisse voir une partie des fesses). Une ceinture en cuir verni lui serre la taille. Elle porte des lunettes en métal doré striées de fentes en diagonale, de longues boucles d'oreilles noires en triangle, une bague reliant trois doigts ensemble en métal or par-dessus des gants de cuir dépareillés (un monte jusqu'au coude). Elle porte aussi un collier en forme de large flèche en métal doré qui pointe vers le bas, placé entre ses seins. Elle porte des collants noirs à losanges (effet bas résilles) et des bottillons hauteur cheville à talons aiguilles. Elle a les cheveux attachés en queue de cheval haute, la pointe des cheveux est blonde alors que le reste est noir /brun foncé. Cm porte ses gants : un monte jusqu'au coude, l'autre couvre seulement la main.</p>
	<p>VI) maillot zèbre</p> <p>Cf porte un maillot une pièce moulant à manches et jambes longues, col rond près du cou ajusté, imprimé en rayures noires et blanches (style zèbre). Elle porte des gants en cuir et des souliers lacés à petits talons aiguille en cuir verni noir. Elle a les cheveux foncés striés de mèches blondes, sans toupet, détachés.</p>
	<p>VII) léotard col veston 2^e chorégraphie</p> <p>Cf et Df-4 portent des bottes de cuirs jusqu'aux genoux, un léotard ajusté noir sans manches avec un col de style veston, décolleté en V jusqu'à la taille. Le léotard présente une bande blanche à la taille. Elles portent un large nœud papillon noir et blanc et des cheveux frisés et volumineux en forme de boule (style <i>afro</i>). Cf a les cheveux bruns foncés et Df-4 ont les cheveux brun roux blond. Cf a des gants qui montent jusqu'aux coudes alors que Df-4 ont des gants qui ne recouvrent que la main, la peau des doigts est visible.</p>

F.3 Décors et accessoires du vidéoclip en lien avec les composantes gestuelles sexualisées ou chorégraphiques	a) fond blanc/jaune	
	Sol parfois visible.	
	b) étape 1 fond noir /étape 2 fond noir, barre horizontale, sol	
	Étape 1 : fond noir, le sol n'est pas visible. Étape 2 : certaines parties d'une barre horizontale et parfois du sol sont reflétés par les éclairages. Étape 3 : voir d.	
	c) décor de passage	
	Cm est assis sur une chaise noire dont n'est visible qu'une petite partie du dossier en haut de son épaule droite. La main gauche de Cm est parfois visible à l'avant du plan, doigts repliés (#Cm semble accoté sur quelque chose). Le mur du fond est foncé et reflète les éclairages.	
	d) barre horizontale	
	Un barre horizontale apparaît sur un fond noir illuminé par des éclairages texturés (effet luisant, #mouillé). Le sol reflète la lumière (effet miroir). (Équivalent de l'étape 3 de b)	
F.4 Éclairages de l'extrait chorégraphique	e) plancher surélevé en T	
	Une scène noire réfléchit la lumière (effet miroir). Elle est en forme de T, la barre verticale dirigée vers l'avant : cette extrémité de la scène n'est pas visible (#la CAM semble posée sur le bout de la scène). Les rebords visibles de la scène sont tracés d'un contour blanc. Le fond global est noir, sauf au centre où se trouve un carré blanc, délimité par la largeur du croisement entre les deux barres du T. Ce carré blanc en fond de scène est lui-même encadré d'une ligne blanche traçant un carré de plus grande dimension. Un projecteur est placé au centre et au fond.	
	f) plancher surélevé en T + chaise	
	Idem que e) + une chaise droite noire au centre vers l'avant-scène.	
	g) 5 barres verticales	
	5 barres verticales flexibles noires (origine et insertion hors plan) sont placées à l'avant d'un mur noir qui réfléchit la lumière.	
	iii) éclairages texturés chorégraphie	1 ^{ère}
	Projection de traits horizontaux (effet store) ou d'éclairages colorés juxtaposés (ex. : vert, bleu, magenta) dont les couleurs se déplacent parfois.	
	iv) général blanc + back rouge-rose chorégraphie	2 ^{ème}
	Un projecteur blanc est placé au-dessus de la scène au centre fond (« upstage »). Pour la chorégraphie, un éclairage rose-rouge s'intensifie à chaque plan : la lumière de 6 projecteurs en haut à l'arrière devient de plus en plus visible. L'angle de la CAM présente ces projecteurs lors des derniers plans en contre-plongée. 6 autres projecteurs (rose-rouge) sont visibles de chaque côté de la scène.	

APPENDICE H

QUESTIONNAIRE D'ENTREVUE POUR LE COMITÉ D'EXPERTS

Validation de l'interprétation d'un concept et de procédés associés à la rhétorique publicitaire en lien avec la sexualisation et les chorégraphies de vidéoclips

Explication du déroulement de l'entrevue :

Je vous poserai une douzaine de questions en lien avec la mise en image du vidéoclip (montage et réalisation). Ces questions sont basées sur ma collecte de données, soit l'observation de 9 vidéoclips sélectionnés parmi les nominés de la catégorie *Best Choreography* des *Video Music Award* de 2009 à 2012. Un maximum de 7 des 9 vidéoclips ont été retenus pour les besoins de l'entrevue. J'ai tenu compte des éléments de la mise en image suivants : les plans, angles et mouvements de caméra, costumes, décors, éclairages, musique (synesthésie) et paroles de la chanson. Étant donné le sujet de mon mémoire, les extraits présentent soit une séquence chorégraphique, soit une gestuelle répertoriée comme sexualisée, soit les deux à la fois. Selon votre expertise, certaines questions susciteront davantage d'éléments de réponse que d'autres. Ce qui m'intéresse c'est votre connaissance pratique, il n'y a pas de bonne réponse : vous pouvez être en accord, en désaccord ou évaluer que vos connaissances sont insuffisantes pour répondre. Toutes les réponses sont possibles. *Contrainte de temps : il n'est pas possible de visionner en entier tous les vidéoclips sélectionnés (cela prendrait 25 minutes). Par contre, les extraits sur lesquels portent les questions peuvent être présentés le nombre de fois nécessaire à votre compréhension. N'hésitez pas à demander des reprises!!

Les vidéoclips associés à l'entrevue

- *Love Sex Magic*, Ciara ft. Justin Timberlake, 2009
- *Goodbye*, Kristinia DeBarges, 2009
- *Single Ladies (Put a ring on it)*, Beyoncé, 2009
- *Bad Romance*, Lady Gaga, 2010
- *Run the World*, Beyoncé, 2011
- *Dance Again*, Jennifer Lopez, 2012
- *Turn it up*, Chris Brown, 2012

Question d'introduction : Connaissez-vous ces vidéoclips? Lesquels?

Réponse ouverte

1. Composantes gestuelles sexualisées, composantes chorégraphiques et répétition

Considérez-vous qu'il y a répétition dans ces extraits :

- 1 *Love Sex Magic* - N.86 5 plans de gr. batt 2.02/2.03-2.04 / 2.40/ 2.45 / 2.50
- 2 *Dance Again* - N.6a 8pl cambré + 1pl contact au sol (2.20)
2.03/2.08/2.09/2.12/2.13/2.23/2.28/2.32 SSv + REF GS cambré (une action montrée par plusieurs plans différents sans suivre la chronologie)
- 3 *Dance Again* - N.65 1série 15pl *alternance Affondu noir* 3.47/3.47(sans barre)/3.48/3.48/3.49 (sans barre)/ 3.49/3.50/3.51/3.51/3.52/3.52/3.53*/3.54/3.54/3.55 C (succession des plans d'une même action entrecoupée à répétition de fondus noirs);

Oui ou non et justifier au besoin

Selon vous, à quoi sert l'utilisation de répétitions dans ces extraits/dans un vidéoclip? Quel est le résultat recherché par ce procédé?

Réponse ouverte

2. Composantes gestuelles sexualisées, composantes chorégraphiques et ralenti

Considérez-vous qu'il y a une utilisation du ralenti dans les extraits suivants :

2 Dance Again - N.66 29X 29pl 1) 1X 2.00 SS + REF GS par association aux paroles explicites 10) 27pl 0.20-0.22 / 0.31/ 0.32/0.40/0.41-0.42/0.45/0.46-0.47/0.47-0.48/0.48-0.52/0.55-0.57/1.06/1.07/1.08/1.09/1.13/1.17-1.18/1.20-1.21/1.29/1.37-1.39/1.40-1.41/1.47/1.48-1.49/2.00 (N.1)/2.06-2.07/2.12/4.17-4.19/4.20-4.26 CP11) 1X 2.11 SS et CP - N.68 1X 2.51 (impression de ralenti)
(Bad Romance - N.64 1X 1pl 3.03-3.05 SS & CP - N.65 1X 3.15-3.18 SS & CP)
1 Love Sex Magic N.85 19X 19pl composé de - N.2 0.14 SS et REF GS - N.8 0.03/0.13 SS - N.11 0.17-0.18 SS N.14 0.18-0.19 SS et REF GS - N.26 0.16 SS - N.37 0.00 / 0.07-0.11/ 0.11-0.12/1.19/3.12- 3.13 CP : ralenti et gros plan - N.4 3.12 SS et REF GS N.33 3.28-3.29 SS N.16 0.24-0.26 SS et A.11 N.28 1.33-1.34/ 1.35 SS N.19 1.40 SS N.29 2.00-2.02 SS N.24 2.39 CP et SS)
3 Turn Up the Music⁶ N.68 5X 5pl 1.02/1.14/1.15-1.16/1.44-1.45/ 3.28 (plans présentés à un rythme plus lent que celui capté par la caméra)?

Oui ou non et justifier au besoin

Selon vous, à quoi sert l'utilisation de ralenti dans ces extraits/dans un vidéoclip? Quel est le résultat recherché par ce procédé?

Réponse ouverte

3. Composantes gestuelles sexualisées, composantes chorégraphiques et accélération des mouvements dans les plans

Considérez-vous qu'il y a une accélération des mouvements dans les plans dans ces extraits:

1 Turn Up the Music - N.67 4 séries, variable (en lien avec le ralenti voir N. 68), 1.00-1.16 (1^{re} choré.), 1.30-1.45 (2^e choré.) 2.44-2.59 (3^e choré.), 3.00-3.28 (4^e choré) (les plans présentés à un rythme plus rapide que celui capté par la caméra)?
2 Goodbye -N.43 12X - 5X plan tête de Cf : 2.58-2.59/3.07/3.10-3.11 (ralenti du mvt d'aller-retour)/3.12-3.13/3.17/2.49-2.50/3.11/2.52/2.56/3.08 -N.3 SS (CAM épaule +) 2X 2.22/2.24-2.25 (mouvements de caméra plus marqués par rapport aux autres (mécaniques ou effets spéciaux));

Oui ou non et justifier au besoin

Selon vous, à quoi sert l'utilisation de l'accélération des mouvements dans les plans de ces extraits/dans un vidéoclip? Quel est le résultat recherché par ce procédé?

Réponse ouverte

⁶ Ralenti et accélération des mouvements dans l'image

4. Composantes gestuelles sexualisées, composantes chorégraphiques et accélération d'apparition des plans

Considérez-vous qu'il y a une accélération d'apparition des plans dans ces extraits :

2 Dance Again - N.67 1 choré. 44pl en 1.10 min (+/- 1.5pl par seconde) sans plan autre de 2.36 à 3.06

3 Love Sex Magic - N.84 1 série 28 pl en 17 sec. 14pl 1.15 (a et b)/1.16(b)/1.17(c)/1.18(a)/1.20(c)/1.21(a et b)/1.22(b)/1.23(a)/1.25(c)/1.26 (d et b)/1.27 (a) SS 9) 2pl : 1.28/ 1.29 SS Transition : 2pl 1.30 (b et c) 10) 2pl : 1.32/1.32SS*entrecoupé de 8 pl. tête

1 Turn Up the Music - N.66 1 choré sur 4 23pl de 1.00 à 1.16 dont 17D et 6 plan tête Cm (+/- 1.5 pl la seconde)

(montage plus rapide que celui qui le précède (observable lors d'une suite de plans))?

Oui ou non et justifier au besoin

Selon vous, à quoi sert l'accélération d'apparition des plans dans ces extraits/dans un vidéoclip? Quel est le résultat recherché par ce procédé?

Réponse ouverte

5. Composantes gestuelles sexualisées, composantes chorégraphiques et point d'emphase

Considérez-vous qu'il y a un point d'emphase sur les extraits suivants :

Selon vous, à quoi servent les points d'emphase dans ces extraits/dans un vidéoclip? Quel est le résultat recherché?

(5.1 plans rapprochés, épaules, tête); *Pt d'emphase OUI ou NON et Selon vous...*

(3 Love Sex Magic - N.3 SS et REF GS 1X 1.27 /- N.36 CP 1X 3.02)

1 Dance Again - N.6 1X 0.57-0.58 SS interaction main figurant & fesses Cf OU CP plan rapproché sur une partie *mais cuisse, côté de fesses et suggestion de l'entre-jambe

2 Run the world - N.2 REF GS et SSv 1X 1pl 2.19-2.21 /- N.12 SS 1 série i.e. 2X côtes avancées en 1pl 2.59-3.00

(5.2 angle contre-plongée et plongée); *Pt d'emphase OUI ou NON et Selon vous...*

(3 Bad Romance - N.5 et N.6 SS 1X 4.14/(1X 4.17)

2 Run the World - N.1 SS 1série 4pl 1.42-1.43/1.43-1.44/1.45/1.45-1.46

1 Goodbye - Plusieurs plans de la chorégraphie 0.03 à 1.55 dont N.5 SS 1série 1.18-1.20

(5.3 mouvements de caméra zoom in et travelling); *Pt d'emphase OUI ou NON et Selon vous...*

2 Bad Romance - N. 8 SSv 1X 1.03-1.06 / N.64 1X 1pl 3.03-3.05 SS & CP /N.11 SS + CP 1X 3.15-3.18⁷

1 Single Ladies - N.4 SS + REF GS stylisation rebonds et tapes+ association aux paroles (sexualisation implicite) 1X 0.37/ N.8 REF GS + SS 1X 2.56

⁷ Travelling, ralenti et costume

(5.4 costume moulant, transparent, qui dévoile la peau, tatouage); *Pt d'emphasis OUI ou NON et Selon vous...*

1 Bad Romance -N.12 SS + Association paroles 1X 2.40⁸ / (N. 4 SSv 1X 3.00)

2 Run the World - **N. 11 SS et REF GS rebonds (seins) et bassin +/-**

antéversion/rétroversion 1 série 1pl 2.37-2.39

3 Dance Again -N.4a SSv 2pl 1.13/1.17 (discussion banalisation i.e. autre corps dans l'espace)

(5.5 éclairage localisé ou intense); *Pt d'emphasis OUI ou NON et Selon vous...*

1 Love Sex Magic - N.16 0.24-0.26 SS et A.11/N.6 SS et REF GS 1X 3.17 / N.12 SS et REF GS 1X 2pl 3.09-3.10/3.11

2 Goodbye- **N.8 1.30-1.31** + tous les plans de chorégraphie marqués de * voir Détails F.1 à F.4 0.02/0.03/0.08/0.09/0.09/0.18-0.19/0.23-0.24/0.24-0.25 etc.

(5.6 effets spéciaux i.e. travail de l'image en postproduction); *Pt d'emphasis OUI ou NON et Selon vous...*

2 Turn Up the Music - N.64 1X 1pl 4.08-4.09 Symbolique sexuelle ou stylisation / N.65 1X 1pl 3.28-3.35⁹

1 Run the world -**N.62 1X 1pl 3.36-3.37**

(3 Single Ladies -**N.7 SS + REF GS stylisation rebonds et tapes sur les fesses 2.39-2.43**

6X en 1pl /- N.13 REF GS stylisation + SS 1X 2.01-2.02)

(5.7 nombre de danseurs); *Pt d'emphasis OUI ou NON et Selon vous...*

Dance Again -N.69 15X 15pl 2.44-2.45/2.45/2.53/2.54/2.57-

2.58/3.01/3.05/3.37/3.38/3.41/3.44/4.00/4.02/4.03-4.04/4.05 (5.7 nombre accru de danseurs)?

Question d'ouverture : *En me documentant au sujet de la rhétorique publicitaire (ATILF : Technique du discours; ensemble de règles, de procédés constituant l'art de bien parler, de l'éloquence) les concepts de valorisation et de persuasion sont ressortis (« le discours publicitaire symbolique valoriserait l'objet de consommation (Adam et Bonhomme, 2005) [et] chercherait à persuader son auditoire sur le plan affectif et intellectuel). Voyez-vous un lien entre les idées de valorisation et de persuasion et les extraits observés/et les vidéoclips en général ?*

Réponse ouverte

(Informations complémentaires, au besoin : les procédés discutés sont issus des propos de la danseuse professionnelle et réalisatrice Karen Pearlman (Cutting Rythms : Shaping the Film Edit, 2009) au sujet des outils offerts au monteur pour créer le rythme sur vidéo. Selon elle, le mouvement est l'ingrédient de base, qu'il soit fonctionnel ou chorégraphique. L'auteur parle d'intensification et d'excitation créée par le biais de la vidéo.)

Remerciements et demande d'autorisation pour la diffusion de leur nom, suivi & contact

⁸ Zoom in (ou flash frame) et costume

⁹ Effet spécial et ralenti

APPENDICE I

EXTRAITS D'ENTREVUES RÉALISÉES AVEC LES EXPERTS

I1. SOPHIE BISSONNETTE (RÉALISATRICE À LA POST-PRODUCTION)

I2. MATHIEU CYR (RÉALISATEUR)

11. SOPHIE BISSONNETTE (RÉALISATRICE À LA POST-PRODUCTION)

Enregistrement sonore de 1:06:00 min à 1:16:05 min.

J.M. : Et donc ça va plus vite [accélération d'apparition des plans]...

S.B. : Oui.

J.M. : ...par rapport à ce qu'on voit avant? Si ce qu'on voit avant c'est...

S.B. : C'est plus lent oui. Oui. C'est vraiment musical.

J.M. : Oui, celui-là particulièrement, c'est vraiment sur ...[on entend la musique de DANCE AGAIN – 2.36].

S.B. : Puis ils ont tous le même axe... Ils sont tous devant. La caméra est devant. On ne tourne pas autour des danseurs. On ne tourne pas, on est vraiment comme à un spectacle. Quand tu es assis puis que tu regardes.

J.M. : Tout à fait.

S.B. : Ils sont plein pied ou « medium shot ». On veut voir la chorégraphie alors on les voit, le plus souvent, en plein pied. Puis ça c'est l'erreur, je trouve, à la télévision : on filme mal la danse. Tu sais quand... On n'a pas besoin d'être serré comme ça. Faut voir la chorégraphie, faut voir. Puis changer d'axe, ça nous mélange. Puis tu vois là on est vraiment... C'est le côté chorégraphique. La même chose pour Chris Brown : on est devant. C'est vraiment filmé pour la danse là.

J.M. : Moi je suis d'accord avec toi pour cette chorégraphie-ci. La troisième, on est vraiment devant.

S.B. : Tu vois on est tout le temps devant. On regarde en avant. On ne s'en va jamais sur le côté. On est plein pied. On voit bien la chorégraphie.

J.M. : Oui, celle-là oui.

S.B. : On voit bien...

J.M. : Mais en même temps si on compare - excuse-moi je te coupe - mais si on compare ...

S.B. : Non!

J.M. : ...à la première, celle qu'on regarde depuis tantôt avec la suspension et tout ça... On est quand même devant. Ok, oui.

S.B. : Oui oui, on est devant. Bon...

J.M. : On est devant ou trois quart.

S.B. : Ouais, un petit peu. Mais on est devant là. Oui. On ne tourne pas autour d'eux.

J.M. : Puis, donc ton idée, c'est que desfois à la télévision ils vont même jusqu'à aller derrière ou donner des plans...

S.B. : Ils ne savent pas, ils filment mal la danse. Moi je trouve. Personnellement. Parce que tu dois rester en plein pied. Puis tu dois être en avant. Tu dois suivre une chorégraphie. Tu ne peux pas découper. Je pense que c'est difficile découper de la danse. C'est pas comme découper un... voyons, un téléroman.

J.M. : Une scène?

S.B. : C'est pas pareil une scène.

J.M. : Oui, oui, « fonctionnelle », où il se passe quelque chose. Et si on regarde celle-là, il y avait beaucoup... Je vais te poser mon autre question...

S.B. : Puis dans tous ces vidéoclips-là, la danse c'est primordial.

J.M. : Celle-là [TURN UP THE MUSIC – 1 :30] on est devant, il y a beaucoup de *zoom in, zoom out*.

S.B. : Oui. Mais on est quand même...

J.M. : On se retrouve assez proche, mais on revient en plein pied.

S.B. : Oui, puis les plans qui sont un peu sur le côté sont tellement rapides qu'ils ne dérangent pas.

J.M. : Sur le côté ou même très proche?

S.B. : Oui. Tu vois là on est vraiment devant...ça, tu vois?

J.M. : Ça on était dans un trois quart, son visage...

S.B. : Ça oui. Il y en a quelques uns. Ça ne nous déstabilise pas. Ce qui est important c'est de savoir où ils sont placés... où ils sont physiquement là.

J.M. : Oui, avoir un repère dans l'espace?

S.B. : Oui le repère dans l'espace.

J.M. : C'est intéressant. Super. Maintenant, celle-là : la première chorégraphie, est-ce qu'on peut aussi dire qu'il y a une accélération d'apparition des plans?

S.B. : Oui.

J.M. : Ça va commencer dans 5, 4, 3, 2, 1.

S.B. : Tu les connais!!

J.M. : Ici disons.

J.M. : Oui, c'est ça. Ils ont fait peut-être trois plans différents, parce que tu as le *close up* de lui une autre fois quand il chante.

J.M. : Oui son visage. Donc ils ont accéléré. Maintenant : une séquence qui n'est pas chorégraphique, mais qui m'avait donné cette impression-là d'accélération d'apparition des plans. Donc encore une fois, ça peut être oui ou non, ça peut être autre chose, mais je veux vérifier avec toi. Si je le mets cinq secondes avant. Disons dans cinq...À partir d'ici.

S.B. : Ça c'est vraiment du montage. C'est vraiment du découpage. Mais il n'y a pas d'accélération là? Il y en aurait?

J.M. : Est-ce que ce serait donc pas une accélération du montage mais plutôt une variation des plans qui me donne l'impression...

S.B. : Oui c'est une variation des plans ça, qui te donne l'impression, oui. Mais je comprends ce que tu veux dire. C'est tellement monté rapidement. Tu as l'impression que ça...

J.M. : Donc c'est les scènes, les tableaux finalement. Puis ça, est-ce que ça a un impact particulier, d'accélérer - comme dans les chorégraphies - le rythme d'apparition des plans ? Est-ce que ça crée quelque chose de particulier?

S.B. : Je pense, j'ai l'impression, ça doit être encore là monté sur la musique?

J.M. : Faudrait voir. DANCE AGAIN, au début, la pulsation est très claire.

S.B. : Oui mais cette partie-là?

J.M. : Regardons-là avec musique. Sauf que dans celle-là on s'est dit qu'il n'y avait pas d'accélération, c'est plutôt une variation.

S.B. : Non mais là [LOVE SEX MAGIC – 1.15]. C'est tellement monté musicalement.

J.M. : « Monté musicalement » c'est?

S.B. : C'est vraiment monté musicalement, ça veut dire que les plans sont en serré en plan large, en serré, en plan large...différents mouvements... C'est monté musicalement.

J.M. : Donc ce qui décide le montage c'est d'être en synchronisme avec la musique?

S.B. : Oui, c'est ça. Exactement.

J.M. : À ce moment-là...

S.B. : Alors il n'y a pas d'accélération. Il n'y a rien. C'est vraiment pour... On a l'impression qu'on écoute plus la musique quand c'est comme ça. Moi je trouve. Quand c'est monté musicalement, on comprend plus la musique.

J.M. : Puis est-ce qu'on pourrait faire le lien étant donné que le vidéoclip sert à vendre la chanson? De faire un montage qui est plus musical, soit en synchronisme avec la pulsation...

S.B. : Oui.

J.M. : Ou peut-être dans ce cas-ci, c'est Justin qui chante. Donc les plans diffèrent aussi. On le voit un peu moins avant - on voyait surtout la chanteuse (une fois mais bon) - puis là, il commence à chanter et ce sont tous des plans qui le mettent en scène.

S.B. : C'est exactement ça, c'est pour vendre la chanson. On dirait qu'on l'a, je sais pas. Comme une chorégraphie, quand tu dances, tu vis la chanson. Mais là, c'est le montage qui fait que tu vis la chanson.

J.M. : Comment tu expliquerais ça « Quand on danse une chorégraphie, on vit la chanson »?

S.B. : Bien, tu le sens, hein, quand tu regardes un danseur... Pour moi, personnellement, la musique est hyper importante quand je vais voir un ballet. Quand ce n'est pas musical je décroche là, mais tout de suite, tout de suite, tout de suite! Quand quelqu'un, quand il y a des danseurs devant moi qui ne dansent pas sur la musique... Souvent la nouvelle affaire c'est de chorégraphier puis après ça d'ajouter de la musique après. Je ne suis pas capable. Je le sens, je le vois tout de suite. Un danseur, il faut que ça soit musical. Un vidéoclip, c'est la même chose. Tu ressens avec les images, de la façon que c'est monté, de la façon que c'est découpé. La façon qu'ils bougent. Tu vis la... On dirait que tu as plus de... ça vient plus te chercher.

J.M. : Est-ce qu'on peut dire que c'est les sensations?

S.B. : C'est les sensations. Oui, pour moi personnellement. Pour moi. Oui.

J.M. : Et donc dans le cas d'un vidéoclip, le montage fait le pont?

S.B. : Oui, c'est une deuxième chorégraphie le montage.

12. MATHIEU CYR (RÉALISATEUR)

Enregistrement sonore de 47.05 min à 57:22 min.

J.M. : Est-ce que tu considères qu'il y a accélération d'apparition des plans, donc le montage, le découpage.

M.C. : Le rythme, ok.

J.M. : On va retourner à Chris. En fait tu l'as déjà vu mais si je te montre un petit dix secondes avant la première chorégraphie... cinq secondes avant la première chorégraphie. On se dit à partir de maintenant [TURN IT UP – 1.00].

M.C. : Oui. Accélération du rythme de montage.

J.M. : À quoi ça sert ça?

M.C. : Ça, c'est pour des « punches », ça c'est pour dynamiser. Lui, il l'a fait parce que c'est impressionnant sa chorégraphie des douze points de vue. Puis ça « match » avec le déplacement. Ça, c'est vraiment juste pour, c'est un choix.

J.M. : Oui, ça c'est certain que c'est un choix...

M.C. : Ça s'est tellement accéléré les montages, c'est vraiment pour être frénétique. C'est pour mettre en valeur, d'une certaine façon la chorégraphie, les mouvements. Ça isole les mouvements aussi en même temps. Tu sais, si tu es toujours en plan, même plan, ta chorégraphie peut être bien impressionnante. Mais si tu découpes à la jambe qui fait ça... Là c'était pas ça mais c'était presque tu sais. T'avais de côté quand il donnait un coup de jambe par en avant ou tu avais ... C'est vraiment pour...

J.M. : Pour mettre en valeur comme tu dis?

M.C. : Pour mettre en valeur les mouvements, la chorégraphie.

J.M. : Dynamiser, impressionner, rythme frénétique. Super. Très clair aussi. Même chose, on va retourner à DANCE AGAIN [2:36]. Si on se met cinq secondes avant la chorégraphie. Même chose : y a-t-il accélération des plans?

M.C. : Oui, il y en a déjà. Tu vois... ils ont arrêté sur sa face très longtemps.

J.M. : Sur sa face, tu veux dire le plan (juste avant)?

M.C. : Oui. Justement, c'est que ça, ça souligne. Tu sais, tu as un rythme, quand tu arrives à un moment à un certain climax ou un truc, bien c'est que tu soulignes. Par n'importe quel procédé, celui de ton choix.

J.M. : Donc tu...

M.C. : Tu découpes, dans le fond. C'est un peu la même réponse qu'avant. C'est en variant le rythme, en variant la vitesse, en variant le « shutter ». En variant tout ça tu brises, tu fais des bris de temps, tu brises le tempo. Donc ça devient moins répétitif, globalement dans la forme. Si tu parles tu dis : « ah oui, le bout de la chorégraphie; ah! le bout où c'était monté vraiment rapide où tu as à peine le temps de voir ». C'est souvent comme ça tu sais.

J.M. : Alors ça serait le contraste qui permettrait de... est-ce qu'on peut dire d'imprimer dans l'esprit des gens ?

M.C. : Oui, bien si tu montes vraiment fou puis que tu découpes avec son visage qui fait juste replacer ses cheveux... J'ai vraiment fait ça moi dans *Galaxie*. Les filles font des « moves », tout ça, puis à un moment donné, tu as elle qui met sa main alors tu as le temps de voir sa face. Tu as le temps de voir ses cheveux blonds qui retombent. Tu as le temps de voir son

bijou. C'est vraiment pour briser le rythme pendant que tu as les gars qui « bûchent », c'est la même chose pour ça.

J.M. : Tu as dit que tu amènes quelque chose à climax puis après ça, tu...

M.C. : Oui, c'est comme la musique techno. C'est tout le temps la même affaire.

J.M. : Oui?

M.C. : C'est que là tout le monde danse puis là ça retombe. Ça peut être ça. C'est une certaine façon d'utiliser ces choses là. Pour des clips de danse puis de chorégraphies c'est ça. Tu as tout un clip, une mise en situation de danse et tout avec un genre de scénario, plus ou moins pertinent. Puis là tu arrives au climax où là, là là, c'est le bout de danse. Comme un solo de guitare à la limite.

J.M. : Oui.

M.C. : Tu sais c'est la même chose. C'est vraiment de même qu'ils utilisent ça.

J.M. : Excellent. Maintenant, ce ne sera pas dans la chorégraphie mais c'est dans une interaction entre le chanteur et la chanteuse [LOVE SEX MAGIC – 1.15]. Est-ce qu'il a accélération d'apparition des plans? Et encore la même chose, selon toi, ça sert à quoi? Je le mets cinq secondes avant.

M.C. : Il n'y a pas tant une grosse accélération plus que beaucoup de changements de scènes.

J.M. : Oui, ok...

M.C. : Ça passe d'une scène à l'autre alors on a l'impression que c'est plus saccadé mais ... Ce l'est peut-être un petit peu plus, remarque, mais moins marqué que tantôt en tout cas [DANCE AGAIN et 1^{re} chorégraphie de TURN IT UP].

J.M. : Ok. Excellent...et ça, disons, dans un vidéoclip, ça servirait à quoi si tu décides d'augmenter ta [...] quel est le résultat précis...pourquoi faire ce choix-là à ce moment là [...]).

M.C. : Y'a pas de réponse là. Il a pris ses meilleures « shots » de ses deux scènes. C'est probablement ça qu'il a fait, il y a pas de...

J.M. : Ok.

M.C. : Fallait que dans cette scène-là « shine » Justin Timberlake. Alors ils ont pris ...

J.M. : Alors on a présenté Justin de plusieurs façons?

M.C. : C'est un choix, c'est vraiment un choix de... On aurait pu, moi j'aurais pu dire : « tu mets juste lui avec la fille sans changer de plan » puis ça aurait été de mettre l'emphase dessus. Le mettre d'une scène à une autre, tes meilleurs « shots », c'est mettre de l'emphase dessus. Le seul but de cette scène-là, c'est qu'on voit Justin du mieux intentionné, du plus sexy puis du plus mâle dominant possible. C'est ça que c'est dans cette scène là... dans ces scènes-là.

J.M. : Super! Est-ce que ça va toujours?

M.C. : Oui! Toi aussi?

J.M. : Moi ça va toujours. Ça fait 53 minutes et je suis contente, on avance super bien. Ok. C'est en fait ma dernière question, qui contient plusieurs sous-questions. Donc tu l'as déjà mentionné et j'en suis contente : mes prochains points porteront sur toujours la même question : « Considères-tu qu'il y a des points d'emphase sur les extraits présentés ? ». Pour ça, juste te rappeler que tu peux te référer à tous les éléments de la mise en image [voir liste du paragraphe de présentation du contenu de l'entrevue], tu peux y aller globalement selon ce que tu vois. « Points d'emphase » comme tu en as déjà parlé toi même, je ne pense pas que j'aie besoin de te l'expliquer. C'est encore une fois un concept que j'ai pris dans la littérature

alors c'est juste pour voir si j'interprète bien la façon dont j'ai pu l'observer. Même chose : tu peux être d'accord, pas d'accord ou amener autre chose.

M.C. : Mm.

J.M. : Changeons de vidéoclip! RUN THE WORLD, Beyoncé.

M.C. : Ah oui! J'ai vu des bouts. Ça se passe en-dessous d'un viaduc?

J.M. : Oui, ça se passe longtemps en dessous d'un viaduc, tout ce qui est chorégraphie. Donc, ce que je veux te montrer c'est...ici [2.19]. Sur ce plan-ci. Je t'en montre un deuxième. Les deux plans que tu viens de voir, est-ce que tu considères qu'il pourrait y avoir un point d'emphase et si oui comment ou pourquoi?

M.C. : Pour la rendre le plus sexy possible.

J.M. : Puis comment est-ce... donc tu es d'accord au départ qu'il y aurait une emphase?

M.C. : Mm, mais ... par rapport à tout le vidéo pas nécessairement les deux [plans], mais par rapport à son corps. Ils ont mis l'emphase sur son corps mettons, le deuxième [plan], mais tu parles tu aussi de l'extrait avant...

J.M. : Oui c'est ça

M.C. : ...les miroirs?

J.M. : Oui.

M.C. : Souvent, les clips quand même il faut voir... (hésitation majeure). Tu sais, ils peuvent faire des trucs très artistiques dans le ... Le monde pense pas, souvent, que c'est considéré comme une œuvre d'art ... Pour plein de raisons : parce que ça a des buts mercantiles puis ça a des buts de ... séduire, séduire, séduire. Mais, les artisans qui ont fait ce vidéoclip là avec le truc avec des miroirs, c'est sûr ... probablement que c'est ... un designer réputé.

J.M. : Mm.

M.C. : Le réalisateur aussi, c'est probablement un réalisateur qui a une carrière qui fonctionne très bien. Puis le petit truc avec les miroirs, je pense que c'est pour mettre l'emphase sur les valeurs globales de ce qu'ils veulent ...

J.M. : Véhiculer?

M.C. : Oui, puis le corps après... C'est juste sur le corps. Pour montrer que : « oui, on fait une œuvre d'art, mais n'oubliez pas qu'elle a des hanches puis des fesses qui vous plaisent ». Je pense que c'est ça les deux plans. Mais, c'est parce que c'est jamais vu... c'est jamais disséqué à ce point-là. C'est souvent un mélange du réalisateur et... il va avoir travaillé avec l'équipe, il va dire : « moi je vais vous faire quelque chose d'extrêmement artistique, de cinématographique ». Les plans, les corps, la façon dont c'est tourné, tu le vois tout de suite. Tu sais ça a des ... Il y a des compositions dans l'image qui sont réfléchies : « mais oubliez pas, votre artiste va quand même être sexy, les gars vont quand même la trouver, les filles vont quand même la trouver belle ». Beyoncé s'adresse beaucoup aux filles de par la façon qu'elle est sexy justement. En mélangeant les trucs de mode, les trucs d'extrême bling [...].

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Adam, J.-M., Bonhomme, M. (2005). *L'argumentaire publicitaire : la rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Paris : Armand Colin.
- Adshead, J., Briginshaw, V. A., Hodgins, P., et Huxley, M. (Eds.). (1988). *Dance analysis : theory and practice* (Janet Adshead ed.). London : Dance Books.
- Allen, R. C. (1991). *Horrible prettiness : burlesque and american culture*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- American Psychological Association. (2007). *Task force on the sexualization of girls*. (rapport publié en février 2007). Washington, DC : American Psychological Association. Récupéré en ligne le 5 mai 2012 à l'adresse <http://www.apa.org/pi/women/programs/girls/report-summary.pdf>
- Andsager, J. (2006). Seduction, shock, and sales : Research and functions of sex in music vidéo. Dans T. Reincher et J. Lambiase, *Sex in consumer culture : The erotic content of media and marketing* (pp. 31-50). Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum Associates.
- Arnett, J.J. (2002). The Sounds of Sex : Sex in Teens' Music and Music Videos. Dans J. D. Brown, J. R. Steele et K. Walsh-Childers (Eds.), *Sexual Teens, Sexual Media : Investigating Media's influence on Adolescent Sexuality*. Mahwah : Lawrence Erlbaum Associates.
- Arnold, R. (2011). Fashion, Violence and Hyperreality. Dans Adamson, G., Pavitt, J. (Eds.) (2011). *Postmodernism : Style and subversion, 1970-1990*. V&A Publisher : London
- Aubrey, J.S., Frisby, C.M. (2011). Sexual Objectification in Music Videos : A Content Analysis Comparing Gender and Genre. *Mass Communication and Society*, 14(4), 475-501, DOI: 10.1080/15205436.2010.513468 Récupéré en ligne le 1^{er} août 2014 à l'adresse <http://dx.doi.org/10.1080/15205436.2010.513468>
- Aufderheide, P. (1986). Music videos: The look of the sound. *Journal of Communication*, 36(1), 57-78.
- Babin, S. (2010). Le bling-bling artistique : du dispositif clinquant à la critique sociale. *Esse*, 69, 2-3.
- Baby, F., Chené, J. et Dugas, H. (1991). *Nouvelle étude sur le sexisme et la violence envers les femmes dans les vidéoclips à la télévision*. Rapport sommaire. Gouvernement du Québec, Conseil du statut de la femme avec la collaboration du Département des littératures de l'Université Laval.
- Baby, F., Chené, J. et Viens, J. (1988). *Sexisme dans les vidéoclips à la télévision*. Québec. Conseil du Statut de la femme. mai. 1-82.

- Banes, S. (2007). TV-Dancing Women Music Videos, Camera-Choreography, and Feminist Theory. Dans S. Banes (dir.), *Before, Between and Beyond : Three Decades of Dance Writing* (p.325-343). Londres : University of Wisconsin Press.
- Barnes, C. (1985, mai). That's dancing, *Dance & Dancers*, 425, 12-13.
- Barnier, M. (2008). Naissance de la comédie musicale. *Lignes de fuite. La revue électronique du cinéma*, 4, 1-3.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard.
- Baudry, P. (1997). *La pornographie et ses images*. Paris : Armand Colin.
- Baxter, R. L., DeRiemer, C., Landini, A., Leslie, L. Z., et Singletary, M. W. (1985). A content analysis of music videos. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 29(3), 333-340.
- Berland, J. (1986). Sound, Image, and Social Space: Rock Video and Media Reconstruction. *Journal of Communication Inquiry*, 10, 34-47.
- Billman, L. (2002). Music Video as Short Form Dance Film. Dans Mitoma, J. (Ed.). *Envisioning Dance on Film and Video*. New York et Londres : Routledge.
- Blanco Borelli, M. B. (2012). Dancing in Music Videos, or How I Learned to Dance Like Janet...Miss Jackson. *The International Journal of Screendance*, 2(printemps), 52-55.
- Blom, L. A., et Chaplin, T. L. (1982). *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.
- Bloom, A. (1987). *The Closing of the American Mind : How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. New York : Simon & Schuster.
- Bouchard, P. et Bouchard, N. (2004). La sexualisation précoce des filles peut accroître leur vulnérabilité. *Sisyphe*. Récupéré en ligne le 26 août 2012 à l'adresse http://sisyphe.org/article.php3?id_article=917.
- Bouchard, P. (2005). Quels enjeux soulève ce nouveau phénomène ? *Actes de la journée de réflexion sur la sexualisation précoce des filles*. Conférence présentée au Y des femmes de Montréal. Récupéré en ligne le 19 mai 2012 à l'adresse <http://www.ydesfemmesmtl.org/documents/actes-sex.pdf>

- Bouchard, P. (2007). *Consentantes ? Hypersexualisation et violences sexuelles*. Rimouski (Qc.) : Centre d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel (CALACS) de Rimouski.
- Brannigan, E. (2011). *Dancefilm : Choreography and the Moving Image*. Oxford University Press : New York
- Brooks, V. (2002). A Century of Dance and Media. Dans Mitoma, J. (Ed.). *Envisioning Dance on Film and Video*. New York et Londres : Routledge.
- Brooks, V. (1998). Some Thoughts on Filming Dance : A Conversation with Elliot Caplan. Dans Spain, L. (Ed.). *Dance on Camera : A Guide to Dance Films and Videos*. Scarecrow Press : New York Lanham, 5-7
- Brown, J.D. et Schulze, L. (1990). The Effects of Race, Gender, and Fandom on Audience Interpretations of Madonna's Music Videos. *Journal of Communication*. 40(2) (printemps), 88-102
- Buckland, T. J., Stewart, E. (1993). Dance and Music Video. Dans *Parallel Lines: Media Representations of Dance*, S. Jordan et D. Allen (Eds). London: John Libbey.
- Chamberland, R. (2006). Espace musical, espace érotique. Dans P. Roy et S. Lacasse. *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains : mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Chamberland, R. (2000). Le vidéoclip : un récit transgénique. Dans J. Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations transgéniques, mutations médiatiques*, (p.359-371). Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- Chamberland, R. (1999). La culture du vidéoclip : fusion entre la musique et la télévision. *Québec français* (115), 80-81.
- Chapman, J. A. (1992). *Dance Film and Video*. Surrey: The National Resource Center for Dance University of Surrey.
- Chmelar, R. et Fitt, S. (1991). Conditioning for Dance : The Art of the Science. *Kinesiology and Medicine for Dance*. 14(1),78-94.
- Christmann, E., Silvio, P., Murray, G., Peoples, G., et Bob, A. (2012). Money Makers 2012 : Stadium and Arena Superstars Top Artist Earnings Ranking. *Billboard - The International Newsweekly of Music, Video and Home entertainment*, 124, 22-27.
- Colbert, F. Bilodeau, S. Brunet, J.Nantel, J. Roch, J.D. (2006). *Le marketing de arts et de la culture*, 3^e édition. Montréal : Chenelière éducation

- Conseil du statut de la femme, Gouvernement du Québec. (mai 2008). *Avis : Le sexe dans les médias : obstacle aux rapports égalitaires*. Québec. Récupéré en ligne le 18 mai 2012 à l'adresse <http://www.csf.gouv.qc.ca/modules/fichierspublications/fichier-29-236.pdf>
- Cubitt, S. (2001). *Simulation and Social Theory*. Londres : Sage Publications.
- Cummins, R. G. (2007). Selling Music With Sex: The Content and Effect of Sex in Music Videos on Viewers Enjoyment. *Journal of Promotion Management*, 13(1-2), 95-109.
- Cunningham, M. (1994). La fonction de la classe technique. *Nouvelles de danse*, 20, 34-38.
- Cunningham, M. et Lesschaeve, J. (1985). *The Dancer and the Dance*. New York : M. Boyars.
- Dancyger, K. (1997). *The Technique of Film and Video Editing : Theory and Practice*, 2^e édition. Focal Press : Boston/Oxford/Johannesburg/Melbourne/New Delhi/Singapore.
- De Baecque, A. (2006). Écrans. Le corps au cinéma. Dans J-J. Courtine, A. Corbin, G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps : 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, (p.371-415). Paris : Éditions du Seuil.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris : Éditions Gallimard.
- Desmond, J. C. (2001). *Dancing desires choreographing sexualities on and off the stage*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Dessertine, A. (2010). Une initiation diffuse à la sexualité. Le sabar des Wolof du Sénégal. *Civilisations*, 59(1), 89-108.
- Dodds, S. (2001). *Dance on screen : genres and media from Hollywood to experimental art*. New York : Palgrave Macmillan.
- Dodds, S.(2009). Editorial Dancing across film, television and the digital screen. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 5(2&3), 71-73.
- Dorais, M. (2012). *La sexualité spectacle*. Montréal: vlb éditeur.
- Duits, L. et van Zoonen, L. (2011). Coming to terms with sexualization. *European Journal of Cultural Studies*, 14(5), 491-506.
- Duquet, F. (2013, août-octobre). L'hypersexualisation sociale et les jeunes. *L'essentiel Cerveau& Psycho : Qui sont les ados ? Hors-Série*, 38-45.
- Duquet, F. (1991). *La violence et le sexisme dans les vidéoclips*. Montréal : Gouvernement du Québec.

- Duquet, F. et Quénart, A. (2009). *Perceptions et pratiques de jeunes du secondaire face à l'hypersexualisation et à la sexualisation précoce: rapport de recherche*. Récupéré en ligne le 27 août 2012 à l'adresse <http://www.hypersexualisationdesjeunes.uqam.ca/>
- Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality (Harvest Book)*. New York : Harcourt Brace and Company.
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*. Paris : Paris B. Grasset.
- Eisele, H. (1990). Recorded and Yet Moving Pictures. *Ballett International*. 8, 15-16.
- Farley, C. J. (2000, 11 septembre). Music : *All the Right Moves*. Time Magazine.
- Farley, M. (2009). Prostitution and the sexualization of children. Dans S. Olfman (Ed.), *The sexualization of childhood*. Westport, CT: Praeger.
- Fisher, D. A., L.Hill, D., Grube, J. W., et Gruber, E. L. (2004). Sex on American Television: An Analysis Across Program Genres and Network Types. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48(4), 529-553.
- Fradette, L. (2012). *Les codes de séduction des adolescents et adolescentes et leurs perceptions des stéréotypes sexuels dans les codes de séduction présentés dans les vidéoclips et les télérealités*. Rapport d'activité non-publié. Département de sexologie. Université du Québec à Montréal.
- Fiske, J. (1984). Videoclippings. *Australian Journal of Cultural Studies*. 2(1)
- Fiske, J. (1986). MTV : Post structural post modern. *Journal of Communication Inquiry*. 10(1).
- Fry, V. et Fry, D. (1986). MTV : The 24 hour commercial. *Journal of Communication Inquiry*. 10(1).
- Gan, S., Zillmann, D., et Mitrook, M. (1997). Stereotyping effect of black women's sexual rap on white audiences. *Basic and Applied Social Psychology*, 19(3), 381-399.
- Gehr, R. (1983). The MTV aesthetic. *Film Comment*. 19(4)
- Genné, B. (2003). Dance in Film. Dans Chazin-Bennahum, J. *The Living Dance : An Anthology of Essays on Movement and Culture*. États-Unis : Kendall/Hunt Publishing Company.
- Goodwin, A. (1992). *Dancing in the distraction factory : Music Television and Popular Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

- Greeson, L. E., et Williams, R. E. (1986). Social implications of music videos for youth: An analysis of the content and effects of MTV. *Youth and Society*, 18(2), 177-189.
- Hamel, M.-P., et Naves, M.-C. (2012). *Hypersexualisation de l'espace public : comment protéger les enfants?* France : Centre d'analyse stratégique.
- Hanna, J. L. (1988). *Dance, Sex and Gender. Signs of identity, dominance, defiance, and desire*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press
- Hansen, C. H. et Hansen, R. D. (2000). Music and music videos. Dans Zillmann, D. et Vorderer P., *Media entertainment : The psychology of its appeal* (p.175-196). Mahwah : Lawrence Erlbaum Associates.
- Hansen, C.H. et Hansen, R. D. (1990). The Influence of Sex and Violence on the Appeal of Rock Music Video. *Communication Research*, 17(2), 212-234.
- Hatton, E. et Trautner, M. N. (2011). Equal Opportunity Objectification? The Sexualization of Men and Women on the Cover of Rolling Stone, *Sexuality & Culture*, 15, 256-278.
- Hitchon, J., Duckler, P., et Thorson, E. (1994, été). Effects of Ambiguity and Complexity on Consumer Response to Music Video Commercials. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 38(3), 28-307.
- Hoberman, J. (1983, juillet/août). Video Radio. *Film Comment*, 19(4), 35.
- Holdstein, D. (1984). Music Video : Messages and structures. *Jump Cut*. 29.
- Institut des sciences humaines et sociales, (2007). *L'intégration par les jeunes des stéréotypes sexistes véhiculés par les médias: La télévision, le sexisme, les jeunes : une relation complexe*. Liège : Université de Liège.
- Jones, K. (1997). Are Rap Videos More Violent? Style Differences and the Prevalence of Sex and Violence in the Age of MTV. *The Howard Journal of Communications*, 8, 343-356.
- Josse, E. (2013). *Société hypersexualisée et conséquences sur la sexualité*. Récupéré en ligne le 31 août 2013 à l'adresse <http://www.politique-actu.com/debat/societe-hypersexualisee-consequences-sexualite/653087/>
- Jouanno, C. (2012, 5 mars). *Contre l'hypersexualisation, un nouveau combat pour l'égalité*. Rapport parlementaire - République française. Récupéré le 23 août 2014 à l'adresse http://www.social-sante.gouv.fr/IMG/pdf/rapport_hypersexualisation2012.pdf
- Julien, M. (2010a). *La mode hypersexualisée*. Les éditions Sisyphe : Montréal.

- Julien, M. (2010b). *Les origines de l'hypersexualisation chez les femmes*. Entrevue avec Dominique Poirier à la Radio de Radio-Canada, à Montréal, le 13 septembre 2010. Récupéré en ligne le 12 mai 2012 à l'adresse <http://www.radio-canada.ca/emissions/lapres-midi porte conseil/2010-2011/chronique.asp?idChronique=119165>
- Julien, M. (2009). Le mauvais goût au goût du jour. Dans Michel Erman (dir.), *Le goût dans tous ses états* (87-96). Berne : Peter Lang.
- Kaiser Family Foundation. (2005). *Sex on tv – 4*. Menlo Park : Californie.
- Kalof, L. (1993). Dilemmas of femininity: Gender and the Social Construction of Sexual Imagery. *The Sociological Quarterly*, 34(4), 639–651.
- Kaplan, E. A. (1987). *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York : Methuen.
- Kestenberg, J.S. (1979). *The Role of Movement Patterns in Development*. Dance Notation Bureau Press : New York.
- Kimmerle, M., et Côté-Laurence, P. (2003). *Teaching Dance Skills. A Motor Learning and Development Approach*. New Jersey : J. Michael Ryan Publishing.
- Kinder, M. (1984). Music video and the spectator : Television, ideology and dream. *Film Quaterly*. 38(1).
- Kistler, M. E., et Lee, M. J. (2009). Does Exposure to Sexual Hip-Hop Music Videos Influence the Sexual Attitudes of College Students? *Mass Communication and Society*, 13(1), 67-86.
- Kulick, D. (2011, automne). La vie sexuelle des anthropologues : subjectivité érotique et travail ethnographique. *Genre, sexualité & société*. 6. DOI : 10.4000/gss.2123 Récupéré en ligne le 12 juillet 2014 à l'adresse <http://gss.revues.org/2123>
- Lange, R. (1975). *The Nature of Dance/An Anthropological Perspective*. London : Macdonald & Evans.
- Lavoie, F. (2008, mai). *Les activités sociales sexualisées (ASS): une forme de violence sexuelle? Contexte et conséquences chez les adolescents-es*. Présentation à L'ACFAS.
- Leming, J.S. (1987). Rock Music and the Socialization of Moral Values in Early Adolescence. *Youth & Society*. 18(4) (juin). 363-383.
- Leonard, M. (2007). *Gender in the music industry: rock, discourse and girl power*. Aldershot, England : Ashgate Publishing Limited.

- Levy, A. (2005). *Female chauvinist pigs: Women and the rise of raunch culture*. New York: Free Press.
- Lewis, D. (1984). *The Illustrated Dance Technique of José Limon*. New York : Harper & Row.
- Lewis, L. (1987a). Consumer girl culture : How music video appeals to women. *ONETWOTHREEFOUR : A Rock'n'Roll Quaterly*. 7 (printemps).
- Lewis, L. (1987b). Female address in music video. *Journal of Communication Inquiry*. 10(2).
- Lewis, L. (1990). *Gender Politics and MTV : Voicing the Difference*. Philadelphia : Temple University Press.
- Lloyd, B. T. N., et Mendez, J. L. (2001). Batswana 1 Adolescents' Interpretation of American Music Videos : So that's What that Means! *Journal of Black Psychology*, 27(4), 464-476.
- Lorch, S. (1988). Metaphor, metaphysics and MTV. *Journal of Popular Culture*. 22(3)
- Loszach, F. (2010). Le bling-bling artistique : du dispositif clinquant à la critique sociale. *Esse*, 69, 18-24.
- Loupe, L. (1992). Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel. [entretien avec Hubert Godard]. *Art Press*, hors série 13, 138-143.
- Maletic, V. (1987-1988, hiver). Videodance: Technology: Attitude Shift. *Dance Research Journal*, 19(2), 3-7.
- Marcus, G. (1987, janvier). MTV-DOA-RIP. *Artforum*.
- Martin, C. R. (1995). The Naturalized Gender Order Of Rock and Roll. *Journal of Communication Inquiry*, 19(1), 53-74.
- McNair, B. (1996). Mediated Sex: Pornography and Postmodern Culture. London and New York : Arnold. Dans F. Attwood, (2006) Sexed up: Theorizing the sexualization of culture. *Sexualities*. 9(1), 77-94.
- McNair, B. (2002). *Striptease culture: sex, media and the democratization of desire*. London: Routledge.
- McRobbie, A. (2004). *The rise and rise of porn chic*. Times Higher Education Supplement. Récupéré en ligne le 21 novembre 2012 à l'adresse <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?sectioncode=26&storycode=182087>.
- Mercer, K. (1986). Monster metaphor : Notes on Michael Jackson's Thriller. *Screen*. 22(1).

- Monder, E. (1998). *The Velvet Light Trip Fantastic : A « History » of the Hollywood Dance Musical*. Dans Spain, L. (Ed.). *Dance on Camera : A Guide to Dance Films and Videos*. Scarecrow Press : New York Lanham.
- Monnot, C. (2010). The Female Pop Singer and the « Apprentice » Girl. *Journal of Children and Media*, 4(3), 283-297
- Monnot, C. (2009). *Petites filles d'aujourd'hui. L'apprentissage de la féminité*. Paris : Éditions Autrement.
- Moore, C-L. Non-daté. Suggestions for Observing and Learning How to Observe. Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies. Dans *Recueil de texte DAN 7100 Théorie et observation du mouvement AUT 2007*. Cours dispensé par Mme Sylvie Pinard. Département de danse de l'Université du Québec à Montréal.
- Morency, V. (2004). *Sexisme et représentation du corps-objet dans les vidéoclips* (rapport d'activité en sexologie inédit). Université du Québec à Montréal.
- Paasonen, S. Nikunen, K. et Saarenmaa, L (2007). *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford et New York : Berg.
- Papadopoulos, L. (2010, février). *Sexualisation of young people review*. London : Home Office Publication.
- Papieau, I. (2010). *De Starmania à Mozart l'opéra-rock: les stratégies de la séduction*. Paris : Harmattan.
- Pardun, C., et McKee, K.B. (1995). Strange Bedfellows: Symbols of Religion and Sexuality on MTV. *Youth & Society*, 18(4), 438-449.
- Parents Television Council. (2008, avril). *The rap on rap : A content Analysis of BET and MTV's Daytime Music Video Programming*. Los Angeles.
- Parnac, V. (1932). *Histoire de la danse*. Paris : Éditions Rieder.
- Pastori, J.-P. (1984). *Tout sur la Breakdance et la Hip Hop culture*. Lausanne, Suisse: P.-M. Favre.
- Paxton, S., Norris, M., Wertheim, E. Durkin, S.J. et Anderson, J. (2005). Body Dissatisfaction, Dating, and Importance of Thinness to Attractiveness in Adolescent Girls. *Sex Roles*, 53(9-10), 663-675
- Pearlman, K. (2009). *Cutting Rythms: Shaping the Film Edit*. Burlington : Elsevier.
- Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris : J.Vrin.

- Poulin, R. (2009). Apparence, hypersexualisation et pornographie, *Nouveaux cahiers du socialisme*, (1), 227-245.
- Poulin, R. (2005). Pornographie et sexualisation des enfants. La pornographie infantilise les femmes et rend matures sexuellement les enfants! Dans *Actes de la journée de réflexion sur la sexualisation précoce des filles*. Conférence présentée au Y des femmes de Montréal. Récupéré en ligne le 5 mai 2012 à l'adresse <http://www.ydesfemmesmtl.org/documents/actes-sex.pdf>
- Poulin, R. (2004). *La mondialisation des industries du sexe : prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*. Ottawa : L'Interligne.
- Poulin, R. et Laprade, A. (2006). Hypersexualisation, érotisation et pornographie chez les jeunes. *Sisyph.org*. Récupéré en ligne le 25 mai 2012 à l'adresse <http://sisyphe.org/spip.php?article2268>
- Powell, R. (1991, 21 avril). Making the jump from MTV to the retail shelves. *New York Times*.
- Premiers pas en danse moderne. La technique, la pratique, les origines, les danseurs et les ballets modernes les plus célèbres*. (1988). Paris : Éditions Fleurus.
- Predock-Linnell, J. (2003). Who's Dancing the Dance ? Dans Chazin-Bennahum, J. *The Living Dance : An Anthology of Essays on Movement and Culture*. États-Unis : Kendall/Hunt Publishing Compagny.
- Pujade-Renaud, C. (1976). *Danse et narcissisme en éducation*. Paris : Éditions ESF.
- Québec. (2007). *Programme de formation de l'école québécoise; enseignement secondaire, 2e cycle*. Gouvernement du Québec. Ministère de l'éducation.
- Québec. (2004). *Programme de formation de l'école québécoise; enseignement secondaire, 1er cycle*. Gouvernement du Québec. Ministère de l'éducation.
- Québec. (2001). *Programme de formation de l'école québécoise; éducation préscolaire, enseignement primaire (version approuvée)*. Gouvernement du Québec. Ministère de l'éducation.
- Raffinot, F. (2002). *À force de s'appuyer sur la barre on devient un homme du milieu*. : Paris : Éditions Séguier-Archimbaud
- Ramachandran, A.V. (2004). *Mirror neurons and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution*. Récupéré en ligne le 19 décembre 2012 à l'adresse http://www.edge.org/3rd_culture/rama/rama_p1.html

- Restak, R. (2003). *The New Brain : How the Modern Age Is Rewiring Your Mind*. États-Unis : Rodale.
- Richard-Bessette, S. (2006). *Lexique sur les différences sexuelles, le féministe et la sexualité*. Récupéré en ligne le 19 mai 2012 à l'adresse <http://www.er.uqam.ca/nobel/k31610/DIVERS/lexique-differences-sexuelles.htm#lexique>
- Robert, J. (2005). *Le sexe en mal d'amour. De la révolution sexuelle à la régression érotique*. Montréal : Éditions de l'Homme.
- Robinson, J. (1988). *L'enfant et la danse*. Paris : Chiron.
- Rosenberg, D. (2012). *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. New York : Oxford University Press.
- Roth, G. (2011). *Maps to Ecstasy: A Healing Journey for the Untamed Spirit*. Novato, California : New World Library
- Roy, L. (2006). De l'image moyenne du cinéma à l'image-pulsion du vidéoclip. Dans S. Lacasse et P. Roy (Eds.). *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Rubey, D. (1991, automne). Voguing at the Carnival: Desire and Pleasure on MTV. Dans *South Atlantic Quarterly*, 90(4), 871-907.
- Seal, D.W. et Ehrhardt, A.A. (2003). Masculinity and urban men : Perceived scripts for courtship, romantic, and sexual interactions with women. *Culture Health and Sexuality* 5, 295-319.
- Secrétariat à la jeunesse, Q. (2009). *Stratégie d'action jeunesse 2009-2014 : Enrichir le Québec de sa relève* [En ligne]. Récupéré en ligne le 11 octobre 2013 à l'adresse <http://www.jeunes.gouv.qc.ca/documentation/publications/documents/strategie-action-jeunesse-2009-2014.pdf>
- Schott-Billmann, F. (2001). *Le besoin de danser*. Paris : Éditions Odile-Jacob.
- Schuftan, W. (1938). *Manuel de danse*. Paris : Éditions Edgar Malfère.
- Sherman, B. L., et Dominick, J. R. (1986). Violence and sex in music videos: TV and rock 'n' roll. *Journal of Communication*, 36(4), 79-93.
- Siebens, E. (1998). Choreography for Camera : A Historical Perspective. Dans Spain, L. (Ed.). *Dance on Camera : A Guide to Dance Films and Videos*. Scarecrow Press : New York Lanham.

- Smith, K. (2013, janvier/février). Controlled Street : Luther Brown plays the game. Dans *The Dance Current*, 16(1), 21-23
- Sohn, A-M. (2006). Le corps sexué. Dans J-J. Courtine, A. Corbin, G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps : 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, (p.93-127). Paris : Éditions du Seuil.
- Sommers-Flanagan, R., Sommers-Flanagan, J., et Davis, B. (1993). What's Happening on Music Television? A Gender Role Content Analysis. *Sex Roles*, 28(11/12), 745-753.
- Sontag, S. (1983). *A Susan Sontag Reader*. Londres : Penguin.
- Sorrell, W. (Ed.). (1976). *Hanya Holm, The Biography of an Artist*. Middleton CT: Wesleyan University Press.
- St-Laurent, S. (2009). *Les particularités narratives et esthétiques des différents genres de vidéoclips* (mémoire de maîtrise en communication inédit). Université du Québec à Montréal.
- Suquet, A. (2012). *L'éveil des modernités ; une histoire culturelle de la danse, 1870-1945*. Pantin : Centre National de la danse.
- Tannenbaum, R. (1999, décembre). *100 Greatest Music Videos Ever Made*. TV Guide.
- Tetzlaff, D. (1986). MTV and the politics of postmodern pop. *Journal of Communication Inquiry*. 10(1).
- The Senate, (2008). *Standing Committee on Environment, Communications and the Arts : Sexualisation of children in the contemporary media*. Canberra, Australie : Senate Printing Unit, Parliament House.
- Tiggemann, M., et Slater, A. (2003). Thin Ideals in Music Television: A Source of Social Comparison and Body Dissatisfaction. *International Journal of Eating Disorders*, 35, 48-58.
- Torikian, G. J. (2010, été). Against a Perpetuating Fiction: Disentangling Art from Hyperreality. *The Journal of Aesthetic Education*, 44(2), 100-110.
- Turner, J.S. (2010). Sex and the Spectacle of Music Videos: An Examination of the Portrayal of Race and Sexuality in Music Videos. *Sex Roles*. 64 : 173-191.
- Turner, J. S. (2006). *An Examination of the Representation of Women in Music Videos: A Social Learning Theory Based Content Analysis of Current Music Videos*. Présentée lors de la conférence annuelle du centre de communication d'états d'Indianapolis.

- Vandercammen, M. (2011). *L'hypersexualisation*. Belgique: Centre de recherche et d'informations des organisations de consommateurs (CRIOC).
- Vernay, M.-C. (1998). *La danse Hip Hop carnets de danse*. Paris : Paris Gallimard.
- Verrière, P. (2006). *La muse de mauvaise réputation*. Paris : La musardine.
- Walker, J. (1987). *Crossovers : Art into Pop/Pop into Art*. London : Comedia/Methuen.
- Wallis, C. (2011). Performing Gender: A Content Analysis of Gender Display in Music Videos. *Sex Roles*, 64, 160-172.
- Williams, J.M.; (2000). Self-Esteem and Physical Development in Early Adolescence : Pubertal Timing and Body Image. *Journal of Early Adolescence*, 20(2), 129-149.
- Wollen, P. (1986). Ways of thinking about music video (and postmodernism). *Critical Quarterly*. 28(1-2).
- Zillmann, D. et Mundorf, N. (1986, avril). *Effects of Sexual and Violent Images in Rock Music Videos on Music Appreciation*, Conférence présentée à la 31^e convention annuelle de la *Broadcast Education Association*. Dallas, Texas.

Ouvrages méthodologiques

- Bardin, L. (2007). *L'analyse de contenu*. Presses Universitaires de France : Paris.
- Beaulieu, M. (2011, hiver). *Notes de cours : Séminaire d'initiation à la recherche DAN-8001*. Département de danse de l'Université du Québec à Montréal.
- Blanchet, A. et Gotman, A. (2010). *L'enquête et ses méthodes : L'entretien*. 2^e édition. Armand Colin : Paris.
- Bogdian, R., Biklen, (1982). *Qualitative research for education*. Boston : Allen&Bacon, Inc.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traité de recherche-crédation en art*. Presses de l'Université du Québec.
- Daly, J., Kellehear, A. et Gliksman, M. (1997). *The public health researcher: A methodological approach*. Melbourne, Australie: Oxford University Press.
- Deslauriers, J-P. (1991). *Recherche qualitative guide pratique*. Montréal McGraw-Hill.
- Dussaut, G. (2012, hiver). *Notes de cours : Théorie et observation du mouvement DAN 7100*. Département de danse de l'Université du Québec à Montréal.

- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (Dir.) *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Gavard-Perret, M-L. et Helme-Guizon, A. (2008). Choisir parmi les techniques spécifiques d'analyse qualitative. Dans M-L. Gavard-Perret, D. Gotteland, C. Haon et A. Jolibert, *Méthodologie de la recherche en sciences de gestion: Réussir son mémoire ou sa thèse*. France : Pearson.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (Dir.) (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Green, J. et Stinson, S. (1999). Postpositivist research in dance. Dans Fraleigh et P. Hanstein (Dir.). *Researching Dance : Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh : University of Pittsburgh.
- Guba, E. G., et Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (p.105-117). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Jabareen, Y. (2009). Building a Conceptual Framework: Philosophy, Definitions, and Procedure. *International Journal of Qualitative Methods*, 8(4), 49-62.
- Laperrière, A. (1997). La théorisation ancrée (*grounded theory*) : démarche analytique et comparaison avec d'autres approches apparentées. Dans Poupard, J., Groulx, L-H., Deslauriers, J-P., Laperrière, A., Mayer, R., Pires, A.P (Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives). *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Gaëtan Morin Éditeur Limitée : Montréal
- Laplantine, F. (2010). *L'enquête et ses méthodes : La description ethnographique*. Paris : Armand Colin.
- Mucchielli, A. (Dir.) (1996). *Dictionnaires des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Neuman, W. L. (2011). *Social Research Methods : Qualitative and Quantitative Approaches. Edition N.07*. Boston : Allyn & Bacon
- Patton, M. (2002). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Beverly Hills : Sage.
- Patton, M. (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods*. Second Edition. Sage Publications : Newbury Park, Londres, New Delhi.
- Pavis, P. (2012). *L'analyse des spectacles*, 2^e édition. Armand Colin : Paris

Rogers, V. (1984). Qualitative research – another way of knowing. Dans Hosford, P. (Ed.) *Using what we know about teaching*. Alexandria, VA : Association For Supervision and Curricular Development.

Tousignant, M. (1993). *Les approches alternatives qualitatives de recherche*. Document inédit.

Venza, J. (2002). Dance as Television : A Continuing Challenge. Dans Mitoma, J. (Ed.). *Envisioning Dance on Film and Video*. New York et Londres : Routledge.

Ouvrages de référence

ARTFL, (2001). Courtisane. Dans *Dictionnaire d'autrefois*. The University of Chicago. Consulté en ligne le 2 septembre 2013 à l'adresse <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=courtisane&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>

Baril, J. (1964). *Dictionnaire de danse*. Paris : Éditions du Seuil.

Billman, L. (1997). *Film Choreographers and Dance Directors : An Illustrated Biographical Encyclopedia with a History and Filmographies, 1893 Through 1995*. Caroline du Nord : McFarlans & Compagny.

Brenot, P. (Ed.) (2004). *Dictionnaire de la sexualité humaine*. Bordeaux: Esprit du temps.

Cohen, S. J. (Ed.) (1998) *The International Encyclopedia of Dance*. États-Unis: Oxford University Press. Consulté en ligne le 9 août à l'adresse <http://www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697>

Compan, C. (1979). *Dictionnaire de danse*. Genève Minkoff Reprint.

Cossette, C. (2006). *La Publicité de A à Z : Dictionnaire technique français-anglais*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Craine, D. Mackrell, J. (2000). *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford, Angleterre : Oxford University Press.

Desrat, G. (1895). *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique : depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*. Paris : Librairies-imprimeries réunies

Deville, N. et Brissette, Y. (1988). *Rock'n clip: la première encyclopédie mondiale du vidéoclip*. Paris : Editions Seghers.

Dromard, D. et Seret, D. INTERNET – Histoire. Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Consulté en ligne le 14 octobre 2013 à l'adresse <http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/internet-et-histoire/à>

iTunes Store, 2014. Version 11.3 (54). Apple : IOS.

LeBreton, D. (2007). Gestuelle. Dans Marzano, M. (Dir.) *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses Universitaires de France.

Le Moal, P. (Ed.) (2008). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse

Macpherson, S. (Éd.) (1996). *Dictionary of Dance*. Dance Collection Danse Press/es : Toronto.

Preston-Dunlop, V. (1995). *Dance Words*. Suisse : Harwood Academic Publishers.

Entrevues

Bissonnette, S. (2013, 16 juillet). *Entrevue avec un expert de vidéoclip*. Université du Québec à Montréal.

Cyr, M. (2013, 9 juillet). *Entrevue avec un expert de vidéoclip*. Université du Québec à Montréal.

Films

Affrman, M. (productrice) et Streitfeld, S. (réalisatrice) (1996). *Female Perversions*. [film]. États-Unis : MAP Films.

Bergman, A. (réalisateur et producteur) (1996). *Striptease*. [film]. États-Unis : Castle Rock Entertainment.

Betsy Ross Dance. (1903). American Mutoscope et Biograph Co.

Bissonnette, S. (2007). *Sexy Inc. Nos enfants sous influence*. [film documentaire, format DVD, 35 min.]. Office National du Film du Canada.

Dance In America : Everybody Dance Now (1991). Série *Great Performances*. PBS.

Egoyan, A. (réalisateur et producteur), Frieberg, C. et Lantos, R. (producteurs) (1994). *Exotica* [film]. Canada : Alliance. États-Unis : Miramax Films.

Fosse, B. (réalisateur et chorégraphe) (1972). *Cabaret* [film]. États-Unis : Allied Artists/ABC Pictures.

Gary, J. (réalisateur) (1986). *Stripper*. [film documentaire]. États-Unis : Embassy International Pictures.

Gervasoni, R.T. (producteur) et Hansen, E. (réalisateur) (1985). *Takin' It Off* [film]. États-Unis : CBS/Fox Video.

Jhally, S. (2007). *Dreamworlds 3: Desire, Sex & Power in Music Video*. [film documentaire]. États-Unis : Media Education Foundation.

Karina. (1902). American Mutoscope et Biograph Co.

Luhrmann, B. (réalisateur) (1992). *Strictly Ballroom*. [film]. Australie : M&A Productions.

Sidney, G. (réalisateur) (1964). *Viva Las Vegas* [film]. États-Unis : Metro Goldwyn Mayer Productions.

Suo, M. (réalisateur) et Tokuma, Y. (producteur) (1996). *Shall We Dance?* [film]. Japon : Altamira Pictures inc.

Pièces musicales

George Michael. (1987). I Want Your Sex. Sur *Faith* [CD]. Columbia SR0000092432

Olivia Newton-Johns. (1981). Physical. Sur *Physical* [CD]. SR0000032679

Ricky Martin. (1999). Living la Vida Loca. Sur *Ricky Martin* [CD]. Sony Music Entertainment 2001547166

Robin Thicke *featuring* Pharrell Williams et T.I. (2013). Blurred Lines. Sur *Blurred Lines* [CD]. Star Trak/Interscope SR0000720640

Prestations scéniques

Miley Cyrus. (2009, 9 août). Party in the USA. Prestation au *Teen Choice Awards 2009*. Los Angeles.

Miley Cyrus et Robin Thicke. (2013, 25 août). Blurred Lines. Prestation au *MTV Video Music Award 2013*. Los Angeles.

Rihanna. (2011, 22 mai). S&M. Prestation au *MGM Billboard Music Awards 2011*. Las Vegas.

Vidéoclips

- Beyoncé. (2011). *Run The World (Girls)*. [vidéoclip]. Sony Music Entertainment.
- Beyoncé. (gagnant 2009 : paru le 18 novembre 2008). *Single Ladies (Put A Ring On It)*. [vidéoclip]. Sony BMG Music Entertainment.
- Britney Spears. (2013). *Work Bitch*. [vidéoclip]. RCA Records a division of Sony Music Entertainment.
- Britney Spears. (2009). 3. [vidéoclip]. Jive Records.
- Britney Spears. (2007). *Gimme More*. [vidéoclip]. Jive Records.
- Britney Spears. (1999). ...*Baby One More Time*. [vidéoclip]. Jive Records.
- Bruno Mars. (2011). *The Lazy Song*. [vidéoclip]. Elektra Entertainment Group Inc.
- Chris Brown. (2012). *Turn Up the Music*. [vidéoclip]. RCA Records a division of Sony Music Entertainment.
- Christina Aguilera. (2003). *Dirrrty*. [vidéoclip]. BMG.
- Christina Aguilera. (1999). *Genie In a Bottle*. [vidéoclip]. EMI Music Pub.
- Ciara *featuring* Justin Timberlake. (2009). *Love Sex Magic*. [vidéoclip]. RCA/JIVE Label Group.
- Galaxie. (2011). *Piste 1*. [vidéoclip]. C4 productions.
- Janelle Monáe *featuring* Big Boi. (2010). *Tightrope*. [vidéoclip]. Bad Boy records et LLC.
- Jennifer Lopez *featuring* Pitbull. (2012). *Dance Again*. [vidéoclip]. Epic Records.
- Jennifer Lopez. (1999). *If You Had My Love*. [vidéoclip]. Sony Music Entertainment.
- Kate Bush. (1985). *Running Up That Hill*. [vidéoclip]. Noble & Brite Ltd.
- Kristina DeBarge. (2009). *Goodbye*. [vidéoclip]. The Island Def Jam Music Group.
- Kylie Minogue. (2003). *Slow*. [vidéoclip]. Parlophone Records Ltd.
- Lady Gaga. (2010). *Bad Romance*. [vidéoclip]. Interscope.
- Madonna *featuring* Britney Spears. (2003). *Me Against the Music*. [vidéoclip]. Zomba Recording LLC.

Madonna. (1990). *Vogue*. [vidéoclip]. Sire Records Compagny.

Madonna. (1986). *Papa Don't Preach*. [vidéoclip]. Warner Bros Records Inc.

Michael Jackson. (1982). *Beat It*. [vidéoclip]. Epic, MJJ Productions.

Michael Jackson. (1982). *Thriller*. [vidéoclip]. Epic, MJJ Productions.

Miley Cyrus. (2013). *We can't stop*. [vidéoclip]. RCA Records.

Rihanna. (2013). *Pour It Up*. [vidéoclip]. The Island Def Jam Music Group.

Shakira. (2011). *Rabiosa*. [vidéoclip]. Epic Records.

Timbaland *featuring* Justin Timberlake. (2010). *Carry Out*. [vidéoclip]. Blackground Records/Interscope Records.